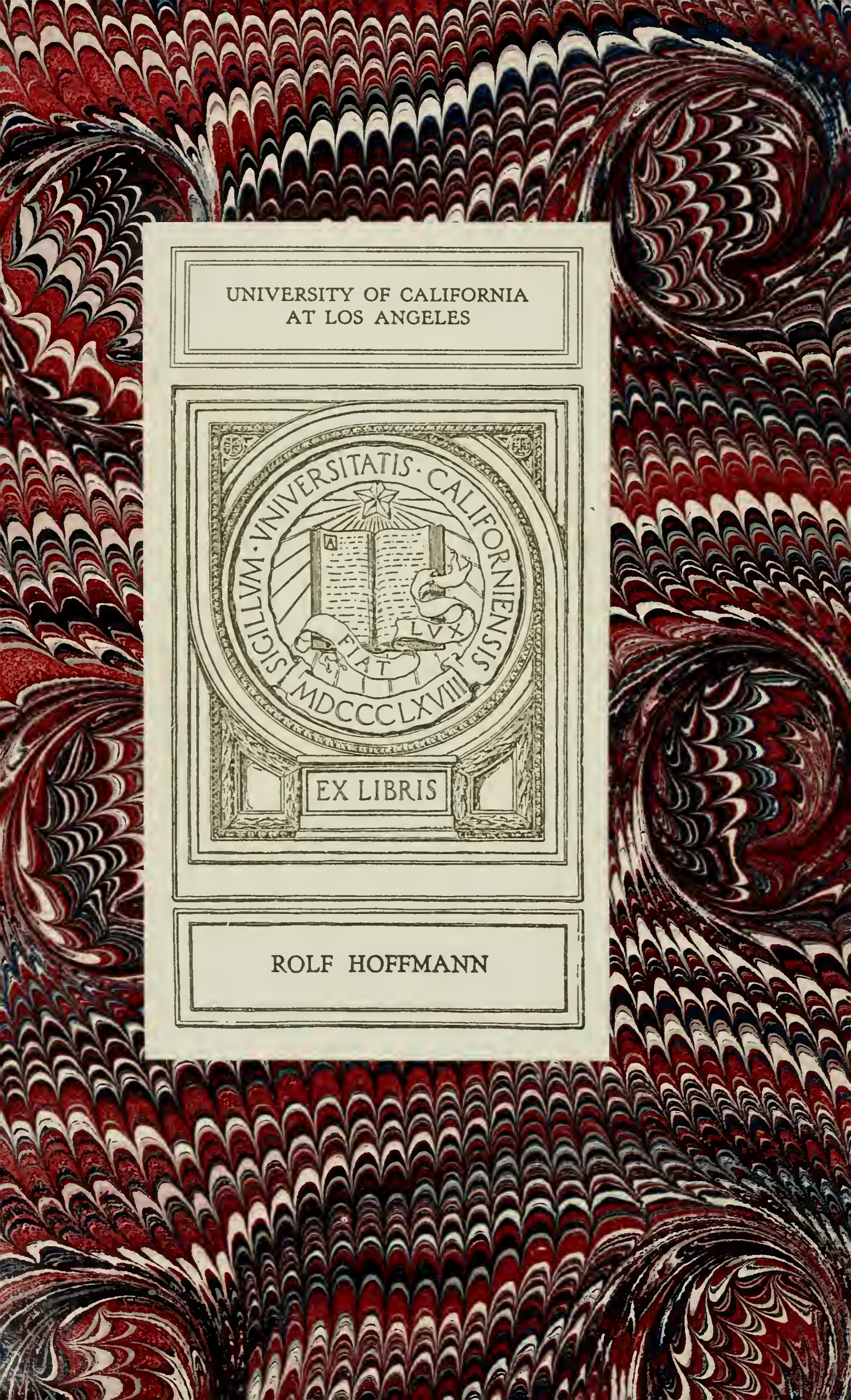



UNIVERSITY OF CALIFORNIA
AT LOS ANGELES
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS
ROLF HOFFMANN









Zu B. I. S. 222.



Dante's Porträt. Fresko Giotto's im Bargello zu Florenz.

(Nach der Restauration.)

GESCHICHTE

DER

ITALIENISCHEN MALEREI

VON

J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.

DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE

BESORGT VON

Dr. MAX JORDAN.

ERSTER BAND.

(MIT 13 TAFELN, IN HOLZ GESCHNITTEN VON H. WERDMÜLLER.)

LEIPZIG
VERLAG VON S. HIRZEL.
1869.

DEM MEISTER

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

DIREKTOR DER GEMÄLDEGALLERIE ZU DRESDEN

VEREHRUNGSVOLL

GEWIDMET
VOM
HERAUSGEBER.



VORWORT.

Die „New History of Painting in Italy" von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle (London, John Murray), deren erster Band im Jahre 1864 erschien, ist von der deutschen Kritik mit ungetheilter Auszeichnung begrüsst worden. Einfach sachliche Darstellung der aus Quellen ersten Ranges geschöpften Resultate und besonders die technische Würdigung des überall neu und mit unbefangenem Auge geprüften Forschungsmaterials sind Eigenschaften, welche das Werk nicht blos zu einer schätzbaren Bereicherung der kunstwissenschaftlichen Literatur überhaupt machen, sondern ihm hervorragenden Werth in einer historischen Disciplin geben, welche des Besitzes bestimmter Methode noch nicht hinlänglich sicher ist. Das Buch entstand aus dem Bedürfniss einer kritischen Sichtung der Vite de' Pittori Vasari's, deren Aufgaben längst über das Maass eines Commentares hinausgewachsen sind, die aber allenthalben als Augenmerk der Orientirung zu gute kommen. Wir erhalten so in der sich immer umfassender entwickelnden Darstellung eine Summe eingreifender Forschungen, welche für die gleichen Perioden italienischer Malerei uns heute leisten will, was die Biographien des Aretiners den Zeitgenossen

versprachen. Hat er den unendlichen Vortheil zeitlicher Nähe voraus, so setzt dagegen die moderne Arbeit eine Literatur- und Urkundenverwerthung entgegen, die ihm völlig fremd war, und sie verfährt im vorliegenden Werke mit einer Gewissenhaftigkeit der Autopsie, die ihn bei weitem übertrifft.

Eine Arbeit, an die der italienische und der englische Autor je in seiner Richtung jahrelangen Fleiss gesetzt, dem deutschen Publikum noch zugänglicher zu machen, als das fremde Idiom und der Preis des Originaltextes gestatten, erschien daher als gerechtfertigter Wunsch, und ihn zu erfüllen konnte ich um so weniger Anstand nehmen, da ich denselben zuerst angeregt hatte (vgl. „Grenzboten" 1864. II.) und das Unternehmen meinen eigenen Studien nicht fern lag. Gleichwol trat die Aufgabe zu überraschend an mich heran, um eine Umarbeitung möglich zu machen, wie sie mir namentlich für das erste Stück des Buches von Wichtigkeit schien. Diess muss zunächst den Umstand rechtfertigen, dass auch in dieser deutschen Ausgabe De Rossi's grundlegendes Werk Roma sotterranea cristiana in dem Capitel über die Katakomben nicht erwähnt wird. Da die Untersuchungen des Herrn Cavalcaselle auf jenem Gebiet gleichzeitig mit denen Rossi's und selbständig stattfanden, so haben die Autoren ausdrücklich darauf verzichtet, ihre Darstellung, der es vornehmlich auf den Zusammenhang der altchristlichen römischen Monumentalmalerei mit der specifisch italienischen ankam, zu ändern. Ohnehin bildet die Archäologie des unterirdischen Rom einen eigenen Forschungszweig, der sich in seiner ganzen Breite den Untersuchungsmitteln der Verfasser nicht zu Gebote stellt. Den Arbeiten de Rossi's und der wissenschaftlichen Kritik glaubte ich diese Bemerkung schuldig zu sein.

In allen übrigen Theilen beruht dagegen meine Arbeit auf dem durchgesehenen Handexemplare der Verfasser, welches um so mehr die Geltung einer neuen Auflage beansprucht, als es

überdiess noch in Gemeinschaft mit denselben gesichtet und andrerseits der Quellennachweis auf mittlerweile erschienene fremde und besonders deutsche Literatur möglichst ausgedehnt wurde. Daneben suchte ich die Uebersichtlichkeit des Ganzen durch redaktionelle Aenderungen zu fördern, welche die ursprüngliche Capiteleintheilung zwar unberührt lassen, aber innerhalb derselben die einzelnen Bestandtheile des Textes systematischer gruppiren und von einander absetzen, als im Original geschehen war.

Bei der Uebertragung ins Deutsche habe ich mir zur Pflicht gemacht, die Haupteigenschaft des Originals treu zu bewahren, besonders die knappe Sachlichkeit der Darstellung wiederzugeben, welche den materiellen Werth des Werkes in so hohem Grade mit bedingt. Um die Handlichkeit des Buches zu erhöhen wurde der vorliegende erste Band mit dem XVIII. Capitel der Originalausgabe geschlossen, sodass er ein abgerundetes Bild der italienischen Malerei von den Anfängen bis auf Giotto und dessen Schule gibt. Sonach wird der Inhalt der beiden ersten Bände des Originalwerkes sich auf drei der deutschen Ausgabe vertheilen, ohne dass sich der Umfang des Ganzen vergrössert. Der zweite Band meiner Ausgabe soll im nächsten Halbjahr erscheinen und die Fortsetzung bald folgen. — Von den Abbildungen des englischen Werkes sind die Mehrzahl in die deutsche Ausgabe herübergenommen worden. —

Ob das Buch, wie ich es nun aus der Hand gebe, seine Absicht erreicht, ein Bürger in unserer deutschen Literatur zu werden, steht dahin; begonnen habe ich es mit der Ueberzeugung, dass alles Beste uns national sei.

Diesem Glauben gibt vollste Berechtigung der gefeierte Name, welchen ich meiner Arbeit zu Schutz und Schmuck vorzusetzen wage, der Name eines Künstlers, der sich in Italien zum deutschen Meister gebildet hat. Da ich ihm mit völlig eigenem

Rüstzeug Würdiges zu bieten kaum hoffen darf, möge er diese meine Wiedererzählung der Kunstgeschichte Italiens als an ihn gerichtet freundlich anhören.

Leipzig, November 1868.

Dr. Max Jordan.

Inhaltsverzeichniss.

Erster Band: Frühchristliche Kunst.

I. Von den Anfängen bis Giotto.

VERZEICHNISS

der Abbildungen zum I. Bande:



ERSTER BAND.

VON DEN ANFÄNGEN CHRISTLICHER KUNST BIS AUF GIOTTO UND SEINE SCHULE.



FRÜHCHRISTLICHE KUNST.

ERSTES CAPITEL.

Bis zum Ende des 6. Jahrhunderts.

In Rom haben die Künste auch in den glücklichsten Zeiten die Vollendung der Vorbilder nicht erreicht, welche der griechische Genius geschaffen hatte. Schon vor dem goldenen Zeitalter der Antonine begannen Bildhauerkunst und Malerei von der Höhe herabzusinken, die sie während der grossen Tage des Kaiserthums behaupteten; aber wenn sie auch von dieser Zeit bis zum Auftreten des Christenthums allmälig und stetig entarteten, so behielten sie doch Lebenskraft genug, um die Entwickelung der christlichen Schule an ihre Gesetze zu binden.

Das vorliegende Buch will nicht das Absterben der classischen Kunst schildern, sondern es beabsichtigt, die christliche Malerei von ihren Anfängen in den Katakomben zu Rom und Neapel durch die verschiedenen Phasen des Verfalls im ersten Jahrtausend bis zur Entfaltung des neuen selbständigen Lebens zu verfolgen, wie es sich in Giotto, Ghirlandajo und Rafael vollendete.

Die unwiderstehliche Scheu der ersten Christen vor bildlichen Darstellungen verliert sich plötzlich im zweiten und dritten Jahrhundert. Galt es auch noch für zu grosse Kühnheit, ja sogar für Entweihung, den Höchsten selbst im Gemälde zu umschreiben, so war es doch keine Sünde mehr, wenn man den Erlöser unter der Gestalt des guten Hirten oder des Orpheus darstellte, oder seine wunderbare Geburt, sowie Leiden, Tod und Auferstehung durch Vorgänge des alten Testaments versinnlichte, welche auf die evangelische Geschichte hinwiesen.

Die Künstler der Katakomben nun, deren Werke uns die ersten Beispiele christlicher Kunst bieten, waren noch viel zu sehr vom Einflusse heidnischer Vorbilder und Anschauungen befangen, als dass sie ihren Gebilden die Tiefe der Empfindung und dadurch das eigenthümlich Christliche hätten mittheilen können, das die Periode der Renaissance auszeichnet. Ihre biblischen Darstellungen umrahmen sie mit heidnischen Blumengewinden, Cupido flattert in dem Weinlaub, das die Gestalt des guten Hirten umgibt, Chlamys und Tunika umhüllen die Gestalt der Jungfrau Maria, Propheten tragen das Pallium, Hirten und Könige phrygische Kleider und Mützen. Ebenso zeigen Haltung, Verhältniss und Anordnung der Figuren ungeschickte Nachahmung antiker Grossartigkeit. Während das Antlitz des Erlösers entfernt an die Züge des olympischen Zeus oder des Apollo erinnert, lassen die Propheten nur zu oft griechische Philosophen als ihre Vorbilder erkennen. In den finsteren verschlungenen Gängen und Gewölben, wo die ersten Christen ihre Zusammenkünfte hielten, wurden die rohbeworfenen Wände von diesen halbheidnischen Künstlern mit lichten und lebhaften Wasserfarben angestrichen und die Gestalten mit kühnen Conturen umrissen; Einzelnheiten und Durchbildung der Formen überliess man der Phantasie des Beschauers. Ihre Gemälde bekamen so eine gewisse Classicität und Kühnheit, die Gruppen entsprachen genau antiken Mustern, die Technik war von naturwüchsiger Rohheit, flott und oberflächlich.

S. S. Nereo ed Achilleo.

Das war, soweit wir nach den noch sichtbaren Ueberbleibseln urtheilen können, der Charakter der Malereien aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert, wie wir sie z. B. in der Katakombe von S. S. Nereo ed Achilleo — früher S. Calisto benannt — vorfinden. Dort in einem Gewölbe, der sogenannten Stanza dei Pesci, sitzt der Erlöser inmitten der Decke als Hirt, der das Lamm trägt, umgeben von einem Ornament aus Reben mit Amoretten.[1] Aehnliches zeigen auch die geringen Spuren von Malerei aus dem dritten und vierten Jahrhundert an demselben Orte, in der Stanza delle Pecorelle: in der Lunette ist der Erlöser ebenfalls als guter

---

[1] Von der Hauptfigur sind noch Reste des Kopfes, der Beine und des Leibes erhalten.

Hirt mit dem Lamm auf dem Arme[2] abgebildet, umgeben von zwei anderen Figuren und von der Herde; unterhalb sehen wir Moses, wie er das Wasser aus dem Felsen schlägt, und Jonas, vom Walfisch ausgeworfen. Soweit einfache Linien die menschliche Form überhaupt wiedergeben können, ist hier eine gewisse Grossheit unverkennbar: Licht- und Schattenmassen scheiden sich breit und deutlich, die Farbe wirkt harmonisch und die Gewandung ist ungekünstelt.[3]

Wenn man auch noch immer zögerte, die Züge des Gottmenschen in seinem reifen Lebensalter nachzubilden, so hatte man doch kein Bedenken, ihn als Kind auf dem Schoosse der Mutter darzustellen. Die Jungfrau selbst genoss zwar bei den ersten Christen die hohe Verehrung noch nicht, welche ihr später gezollt wurde, aber dass sie im dritten und vierten Jahrhundert bereits gefeiert wird, sieht man an Bildern jener Zeit, welche sie thronend darstellen, wie sie entweder die Gaben der Könige empfängt, oder alttestamentliche Propheten um sich versammelt, welche ihr Erscheinen angekündigt hatten. Zu den ältesten Katakombenbildern gehört eins in S. Calisto, auf welchem Maria in Profilansicht auf dem Throne sitzend abgebildet ist und die Geschenke der Magier entgegennimmt, die in phrygischem Kostüm vor ihr erscheinen. Im Mittelmedaillon der Decke befindet sich der gute Hirt, zwei Lämmer zu jeder Seite. Heiligenschein oder Nimbus sind noch nicht angebracht, um die göttliche Natur der Mutter und des Kindes zu verdeutlichen.[4] Dieses Bild in S. Calisto und ein anderes in den Katakomben von S.Agnese, wo der gleiche

---

[2] Gleichartige Darstellungen des guten Hirten finden sich besonders auf alten Sarkophagen, so z. B. auf dem Sarkophag N. 76 im Campo Santo zu Pisa. Dort ist der Erlöser bartlos und jugendlich, mit den Zügen des Apollo abgebildet. Die Füsse tragen Sandalen.

[3] Diese Wandmalereien sind sehr geeignet, einen klaren Blick von dem technischen Verfahren zu geben, das während des dritten und vierten Jahrhunderts in Rom üblich war. Auf einem lichten Grunde wurden alle Fleischpartien der Figur gleichmässig mit einem warmen gelbrothen Ton untermalt; die Schatten trug man dann mit einer tieferen und satteren Tinte derselben warmen Farbe in breiten Massen ohne Detailzeichnung auf und versah die Umrisse der Gestalten, sowie Augen, Nase und Mund mit flüchtigen schwarzen Conturen. Bei den Gewändern wandte man mit leidlichem Sinn für malerische Zusammenstellung die drei Grundfarben (blau, roth und gelb) an.

[4] Die Figur der Jungfrau ist theilweise, die des Christuskindes fast ganz zerstört.

S. Agnese. Gegenstand, aber mit Hinzufügung des Leitsternes abgebildet ist, der oberhalb und zur Seite Maria's sichtbar wird, sind ganz in antikem Stil gehalten und bezeugen, wie man diese Gruppenbilder verehrte.

Aus derselben Periode rührt ferner eine Jungfrau mit dem Kinde in den Katakomben von S. S. Marcellino e Pietro. Dort empfängt sie Gaben von zwei Figuren in phrygischen Kleidern, die rechts und links von ihr stehen; da man in späterer Zeit neben Einzeldarstellungen aus dem Leben Maria's seitwärts häufig die Gestalten des Jesaias und Jeremias antrifft, so können auch diese Nebenfiguren als Darstellungen jener Propheten angesehen werden. Milde Züge und schlanker Wuchs charakterisiren diese frühe, noch classische Darstellung der Jungfrau.[5]

S. S. Marcellino e Pietro.

Aber im Laufe der Zeit lassen sich selbst an den verhältnissmässig rohen und flüchtigen Arbeiten der Katakomben Spuren allmäligen Verfalls wahrnehmen. Ohne den antik römischen Charakter ganz zu verlieren, dehnen sich die Figuren hier über Gebühr in die Breite, dort eben so sehr in die Länge, und die Ausführung verräth womöglich noch weniger Sorgfalt und noch ärgere Vernachlässigung der Details. So in dem Gewölbe bei S. S. Nereo ed Achilleo, welches als Capelle der vier Evangelisten bezeichnet wird:

S. S. Nereo ed Achilleo.

Als Symbol Christi, der mit der Macht des Glaubens Heiden und Wilde bekehrt, sehen wir die Gestalt des Orpheus abgebildet, wie er mit den Klängen der Leier wilde Thiere, einen Löwen, Kameele und Vögel anlockt, die ansprechend gruppirt sind. Oberhalb der Nische links sitzt der Prophet Micha, rechts Moses, den Quell aus dem Felsen schlagend; in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, vor ihr die Magier. Auf einer benachbarten Wand ist Daniel in der Löwengrube abgebildet, über ihm zur Rechten wieder Moses, seine Sandalen bindend. Gegenüber zeigen sich Reste der Darstellung des Elias, wie er auf antikem Zweigespann gen Himmel fährt. — Höher oben steht eine weibliche Gestalt mit ausgebreiteten Armen. — Weiterhin sehen wir Noah aus dem Fenster der Arche schauend, und Lazarus, wie er in Gegenwart des Heilands aus dem Grabe steigt. Auf der vierten Wand sind nur Umrisse einer Figur zu erkennen, und in dem Medaillon inmitten des Gewölbbogens ebenfalls nur schwache Spuren

[5] Ihr Haupt ist mit Tüchern bedeckt; das Colorit des Gemäldes heiter und harmonisch.

von dem Brustbilde eines Mannes mit langem, in der Mitte gescheitelten Haar und schmalem Barte sichtbar, dessen linke Schulter von einem Stück Draperie bedeckt ist. Ob der Maler hier das Bildniss des Heilands habe geben wollen oder vielleicht das eines besonders frommen Mannes, der nach dem Tode eines Denkmals würdig schien, ist schwer zu entscheiden.[6]

Jedenfalls aber hatten die Christen nunmehr die Bedenken überwunden, die sich bisher dem Unternehmen entgegenstellten, die sichtbare Gestalt und die Züge des Heilands in seiner Männlichkeit bildlich vorzuführen. Bemerkten wir bereits, dass man nicht Anstand nahm, ihn als Kind in den Armen der Mutter zu malen, so wurde jener weitere Schritt jetzt eher für verdienstlich, als für ungeziemend gehalten. Bekanntlich wurden die Künstler dabei von einer frommen Fälschung unterstützt, jenem bei den Historikern der späteren Kaiserzeit oft erwähnten Briefe des Consuls Lentulus, welcher eine genaue Schilderung von Gestalt und Aussehn Christi gibt; dennoch sehen wir in den Typen, die zuerst festgestellt wurden, wiederum strenge Nachahmung des Antiken, und erst später, als man in den physiognomischen Ausdruck erhöhte Bedeutsamkeit zu legen strebte, glaubte man sich damit begnügen zu dürfen, den Christusbildern die regelmässigen Proportionen eines Mannes in der Vollkraft des Alters zu geben. So entstand eine Gestalt voll Ruhe und Ebenmass in den Gliedern und Zügen, gewaltiger Stirn, gerader Nase, leidenschaftslos und feierlich blickenden Augen, breitem und muskulösem Nacken. Das bartlose lockige Haupt des guten Hirten formte sich allmälig aus der Aehnlichkeit des Apollotypus in die des Jupiter um: hier mässiger, dort reichlicher Bart findet sich ein, je nach der Vorstellung des Künstlers oder des Auftraggebers wird Kinn und Mund das eine Mal frei gelassen, das andere Mal verhüllt, das Haupthaar,

[6] Diese Bilder sind in schnellem Verschwinden: die Anbetung der Könige ist bis auf schwache Linien der Figur Maria's völlig verlöscht, ebenso eine Prophetengestalt rechts vom Daniel, oberhalb der zweiten Nische. Aus der Nische, wo Orpheus sitzt, ist eine breite Graböffnung ausgebrochen; Elias' Himmelfahrt besteht nur noch aus einzelnen Stücken von Figuren, dem Wagen mit den Pferden, deren Köpfe fehlen; die Darstellungen des Moses am Felsen und des auferstehenden Lazarus sind zum grössten Theile unkenntlich; auf der vierten Wand befinden sich blos Spuren einer einzigen Figur. — Die Technik zeigt keine Abweichung von der der ersten Katakombengemälde, wie wir sie oben beschrieben: der Grund weiss, die Fleischtöne röthlich, die Schatten von etwas tieferem Ton derselben Farbe.

in der Mitte gescheitelt, fällt in Locken auf die Schultern herab.

S. Calisto.

Bezeichnend für diese Uebergangsformen im vierten und zu Anfang des fünften Jahrhunderts, aber mehr in Anlehnung an den Apollotypus, ist ein jugendlicher lockiger Christuskopf ohne Bart in dem nach den vier Evangelisten benannten Gewölbe bei S. Calisto: die Arme ausgebreitet, sitzt er ganz von vorn gesehen auf einem römischen Stuhle, in der Linken das Evangelium, mit der Rechten Segen spendend; zu jeder Seite zwei Figuren mit classischem Habitus und natürlicher Bewegung. Einer der beiden links Stehenden, welcher triumphirend in die Höhe auf einen Stern deutet, scheint symbolisch auf die Sendung des Heilands hinzuweisen, wie sie den Weisen aus Morgenland offenbart war.[7] Ein einfacher Nimbus, der erste, dem wir in den Katakomben begegnen, und die griechischen Anfangsbuchstaben seines Namens bezeichnen die Heiligkeit des Erlösers. Von der erhabenen Selbstverläugnung und dem Bewusstsein der Mission, die sich in Heilandsbildern des vierzehnten Jahrhunderts ausprägt, ist in diesem Antlitz noch keine Spur. Freilich darf man nicht vergessen, dass bildliche Darstellungen von so roher Art, wie die der Katakomben immerhin blieben, und vollends wenn sie, wie hier, die Farbe nicht einmal behalten haben, noch keinen bestimmten Schluss auf die Fähigkeiten ihrer Urheber zulassen; aber angesichts der zahlreichen ähnlichen Zeugnisse darf man behaupten, dass den frühchristlichen Künstlern Fähigkeit und Empfindung für würdige Verkörperung der erhabenen Ideen des Heilands fehlte und dass sie daher nicht anders konnten, als die classischen Reminiscenzen, unter deren Einwirkung sie standen, auf den Heiland zu übertragen. Etwas später richteten sie ihr Bestreben darauf, noch mehr als Majestät auszudrücken und verfielen in manierirte Wiedergabe der menschlichen Gestalt; denn in dem Maasse, in welchem sie sich zeitlich von dem classischen Formleben entfernten, nahm auch ihr künst-

[7] Das Bild ist beschädigt, der Christuskopf verblichen; von einer rothen Tunika und einem blauen Mantel finden sich noch einige Spuren. Die Ausführung schlicht, die Farbe, so weit man sie erkennen kann, klar. Das lateranische Museum in Rom besitzt eine Copie des Gemäldes, welche zwar vom Stil desselben eine gute Vorstellung gibt, nicht aber von der Technik.

lerisches Vermögen ab. In einer Gruppe in den Katakomben von S. Nereo ed Achilleo aus dem vierten oder fünften Jahrhundert, welche die Jungfrau mit dem Kinde umgeben von vier Gaben darreichenden Männern in phrygischer Kleidung — wahrscheinlich den Propheten Jeremias, Jesaias, Maleachi und Daniel — darstellt, ist die Abnahme noch nicht sehr bemerklich; aber in dem etwa gleichzeitigen Gemälde an dem nämlichen Ort (in der Capelle der zwölf Apostel) kann man es deutlich wahrnehmen: die Heilandsgestalt inmitten der unterhalb dieses Theiles der Wand anscheinend mit dem Kahn beschäftigten bruchstückweise erhaltenen Apostelfiguren, und ferner der gute Hirt unter anderen Hirten mit der Herde, der das Lamm auf den Schultern trägt, zeigen bei grosser Flüchtigkeit der Behandlung auch sehr mangelhafte Formen und schlechtes Verständniss für die Proportion, unverhältnissmässig kleine Köpfe und langgestreckte Körper.

Neapolit. Katakomben.

Mit der römischen in gleichem Schritt ging die Kunst auch in Neapel abwärts, dessen Katakomben nur noch wenige Beispiele aufweisen. Zwei lebensgrosse Brustbilder des heiligen Petrus und Paulus[8] aus dem vierten und fünften Jahrhundert lassen die Nachahmung der classischen Vorbilder noch deutlich erkennen; sie sind überdies dadurch interessant, dass sie constatiren, wie schon zu jener Zeit für diese beiden Apostel ganz bestimmte und unverrückbare Typen festgestellt waren. Denn in den herben Zügen des breiten Kopfes mit Vollbart und kurzem Haupthaar sowie in der gelben Tunika des heiligen Petrus haben wir das Urbild zahlreicher späterer Darstellungen desselben vor uns, während seinen Genossen der würdevolle Ausdruck des hohen Hauptes mit dem Spitzbarte charakterisirt. Die Heiligkeit beider Männer ist bereits durch Nimbus verdeutlicht.[9] Im technischen Verfahren lässt sich zwischen den neapolitanischen Malern und den römischen von damals kein Unterschied erkennen. Hier wie dort hielt man sich an die Methode der heidnischen Vor-

---

[8] Vgl. die neapolitanischen Katakomben, braccio sinistro, seconda sepoltura.

[9] Paulus trägt einen blauen Mantel. Die Fleischtöne sind durchgehends röthlich, Lichter und Schatten mit Deckfarbe aufgesetzt. Zu bemerken ist noch, dass der Buchstabe ☧ die Namen beider Apostel bedeutet.

gänger, deren Arbeiten noch heute die Ruinen von Pompeji schmücken.

Aus späterer Zeit stammt eine weibliche Figur mit ausgebreiteten Armen in einer Nische derselben Katakombe; die Aufschriften „Vitalia“ und „in pace“ zeigen, dass wir hier ein Votivbild vor uns haben, was überdies auch aus der Eigenthümlichkeit der Kleidung und der Draperie hervorgeht, welche Haupt und Gestalt bedeckt.[10]

Dicht dabei befindet sich das Grab des vornehmsten neapolitanischen Heiligen Januarius (etwa aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert), gleichsam behütet von einer aufrecht stehenden Heilandsgestalt mit ausgebreiteten Armen, angethan mit Tunika und Sandalen, die in einer Nische angebracht ist. Das jugendliche bartlose Antlitz, umrahmt von einem Nimbus mit den griechischen Buchstaben P, Alpha und Omega und zwei Candelaber darüber zeigen an, dass der Künstler hier den Erlöser darstellen wollte. Zwei die Arme vor sich hin streckende Frauengestalten zu jeder Seite vervollständigen eine Composition, welche als Ganzes betrachtet die Wahrnehmung von dem gleichzeitigen Sinken der Kunst in Neapel bestätigt.

So schnell indess wie man erwarten sollte, vollzog sich der Kunstverfall nicht. In Rom wenigstens liefern die Katakombenmaler noch am Ausgange des fünften oder in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts Arbeiten, denen man ansieht, wie fest die classischen Traditionen hafteten und wie schwer es ihnen wurde, sie durch Formen zu ersetzen, welche den christlichen Gegenständen gemäss sind. Wir haben z. B. an den Wänden eines Gewölbes der Katakombe von S. S. Marcellino e Pietro[11] eine Darstellung des Lammes auf einem Felsen, aus welchem die vier Ströme hervorquellen, zur Seite die Heiligen Petrus, Gorgonius, Marcellinus und Tiburtius; während die langen Gestalten, die kleinen Köpfe, die mangelhaft gezeichneten Füsse und Hände dieser Figuren

S. S. Marcellino e Pietro.

[10] Der Kopf und andere Theile der Figur haben die Farbe verloren, nur die Umrisse sind erhalten.

[11] Capella di S. S. Pietro e Marcellino. Oberhalb des Lammes sind noch Spuren eines Nimbus und das griechische Symbol erhalten. Der Name „Petrus“ steht über dem Kopfe des Apostels angeschrieben. Auch von diesem Bilde existirt eine Copie im Museum des Lateran.



Christuskopf in der Katakombe zu S. Ponziano in Rom.



die untergehende Antike immer noch nachempfinden lassen, bietet eine Gestalt des Heilands inmitten des Gewölbbogens schon einen andern Begriff: in Tunika, Pallium und Sandalen gehüllt sitzt er auf römischem Stuhle, mit der Rechten Segen ertheilend, in der Linken ein Buch; das von einfachem Nimbus mit dem griechischen Alpha und Omega umrahmte Haupt ist lang in den Verhältnissen, aber von jugendlichem Ausdruck, breite offene Stirn und regelmässige Augen geben demselben etwas Majestätisches. Das Haar fällt in Locken bis auf den Nacken herab, das Kinn läuft in einen spitzen Bart aus; auch die Umrisse der Gestalt sind schön. Was die reine Form anlangt, so haben wir hierin einen der besten Typen von Christusköpfen aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts vor uns. Einigen der trefflichen ravennatischen Köpfe ist dieser ebenbürtig,[12] selbst mit manchem Werke der Renaissance des vierzehnten Jahrhunderts hat er Verwandtschaft. Zur Rechten und Linken des Heilands stehen Petrus und Paulus, jeder durch die stabilen Merkmale charakterisirt, die wir schon in Neapel kennen lernten. Die ausserordentliche Länge und übertriebene Bewegung der Figuren ist Folge des Raumes, worin sie angebracht sind, denn die convergirenden Linien der Gewölbdecke erschweren dem Maler, gute Raumfüllung mit correcter Zeichnung und Haltung zu verbinden.

Auch während des nächsten Jahrhunderts finden wir noch Darstellungen des segnenden Heilands von imponirendem Aussehn — wie z. B. in S. Ponziano —, aber dem Maler mangelt schon die Leichtigkeit der Hand und die Kenntniss der Formen, welche die Vorgänger besassen. In dem gerad und straff herabfallenden Haare, dem regelmässig gelockten kurzen Unterbart, den halbkreisförmigen Bogen der Brauen und Augenlider, und in den derben dunkeln Conturen zeigt sich conventionelles Machwerk. Die Stirn ist zwar noch offen und schön, die Nase geradlinig, der Hals breit, aber die Entfernung des untern Lides von der Iris und die Wölbung des oberen gibt den Augen unschönen Ausdruck; offenbar soll dem Beschauer die Idee göttlicher Macht durch Erregung

---

[12] Zu S. Apollinare Nuovo z. B., wenn wir von geringem Zeitunterschiede absehen.

von Grauen beigebracht werden, ein Versuch, der durch die colossale Grösse der Gestalt unterstützt wird.[13]

Aber lange vorher hatten die Maler ihre unterirdischen Arbeitsstätten verlassen, die hohen italienischen Kleriker, überzeugt, dass man das Heidenthum am besten durch Vervielfältigung christlicher Bilder ersticken werde, beriefen sie zu ausgedehnter Thätigkeit. Wer den Paulinus, Gregorius und andere Anhänger der Bilderverehrung studirt, lernt die Beweggründe kennen, die nunmehr dazu anleiteten, die alten Basiliken und neuen Kirchen mit biblischen Darstellungen zu füllen.

Die Mosaiken, die jetzt an den heiligen Orten überhandnehmen, sind im Charakter von den Malereien der Katakomben nicht wesentlich verschieden; auch die grössere Feinheit und Sorgfalt der Arbeit, die sie erforderten, macht ihre künstlerische Abhängigkeit von den classischen Formen nicht minder auffällig.

Die frühesten Mosaiken, die man in Rom findet, rühren aus dem vierten Jahrhundert.[14] Es gibt überhaupt nur drei Gebäude in Italien, welche Mosaiken aus dieser Zeit aufweisen, sie sind aber so arg beschädigt, dass wenig von der ursprünglichen Beschaffenheit übrig und dadurch sicheres Urtheil sehr erschwert ist. Diejenigen im Baptisterium, das Constantin in Rom bauen liess (jetzt Santa Costanza), sind, was die Zeit ihrer Ausführung betrifft, unverfänglich; die specifisch heidnischen Eigenthümlich-

---

[13] Zum ersten Mal finden wir hier den Nimbus durch ein griechisches Kreuz verziert, und neben jeder Schulter ist ein Stern angebracht. Trotz des Verfalls der Formen ist die Farbentechnik dieselbe wie früher, nur ist das Bild auf sehr rauhe Wand und deshalb um so flüchtiger gemalt.

[14] Hinsichtlich des Alters christlicher Mosaiken wurden die Forscher lange durch ein vermeintliches Mosaik im christlichen Museum des Vatican irregeführt. Wie selbst der feinsinnige Rumohr, der die Gespinnste der Traditionen erbarmungslos beseitigt, wo historische Nachrichten vorhanden sind, dennoch oft hilflos ist, wo es auf technische Kriterien ankommt, so begegnete es Vielen, dass sie der Inschrift jenes „Icon vetustissima Domini nostri Jesu Christi etc“ Glauben schenkten und annahmen, der Heiland sei in der frühesten Zeit in der classischen Gestalt eines griechischen Philosophen mit langem Haar und Bart und in grüner Tunika dargestellt worden. Das gefeierte Icon aber ist nichts als Gypsimitation eines Mosaiks, vielleicht Copie eines antiken Porträts. — Auch ein zweites halbrundes Gemälde aus dem vierten Jahrhundert in demselben Museum — ursprünglich in der Katakombe von S. Sebastiano —, auf welchem Christus eine Rolle hält und mit der Hand die Schulter eines Mannes in seiner Nähe berührt, während andere um ihn herum sitzen — vielleicht eine Darstellung des Abendmahls —, bietet der Kritik fast gar keinen Anhalt.

keiten der frühen Jahrhunderte erscheinen hier besonders scharf ausgeprägt.

Baptisterium des Constantin.

Der Heiland ist inmitten des einen Thorbogens als Weltherrscher auf der Erdkugel sitzend dargestellt; er trägt Tunika und Sandalen und reicht einem der Apostel, vermuthlich dem Petrus, welcher links vor zwei anderen Figuren steht, das Evangelium. Hinter Petrus befinden sich zwei Bäume, sieben andere zur Rechten Christi. Eine zweite Heilandsgestalt schmückt den Bogen eines andern Thores dort: stehend gibt er einer alten ehrwürdigen Gestalt zur Linken die Schriftrolle, während seine Rechte in der Richtung auf zwei Apostel, wahrscheinlich Petrus und Paulus, ausgestreckt ist. Die Worte „Dominus pacem dat" bezeichnen die Bestimmung des Evangeliums als des friedenspendenden, ein Paar Bäume an seinen Seiten und vier Lämmer zu den Füssen symbolisiren das stete Wachsthum des Glaubens. Auf beiden Mosaiken ist der Kopf Christi im Gegensatz zu denAposteln von einem einfachen Nimbus umgeben. In den Zwickeln der Kuppelbögen befinden sich Ornamente von Reben, die aus Vasen aufsteigen; Vögel flattern durch die Zweige, während Amoretten Trauben sammeln, Kindergestalten musikalische Instrumente spielen und zwischen den Blättern weibliche Figuren sichtbar werden. Auf diese Weise — ganz ähnlich wie in den frühesten Katakombengemälden — ist Heiliges und Profanes gemischt — ein Beweis, dass hier wie dort bei Malern und Mosaisten gleicher Sinn waltete.[15]

Baptist. zu Neapel.

Das Baptisterium in Neapel ferner, ein unregelmässiges achtseitiges Gebäude mit Kuppel, ebenfalls aus Constantins Zeit,[16] bietet Mosaiken, deren Stil man nur unvollständig durch theils musivische, theils coloristische Restaurationen hindurch verfolgen kann.[17] Bei den Propheten an den Breitseiten des Gebäudes, von denen einige Kronen und dergleichen Gaben darbringen, erinnern die verschiedenartigen Motive, die wohlgefälligen Bewegungen, die classischen Gewänder an die edlen Leistungen früherer

[15] Diese Mosaiken sind roh in der Ausführung und durch Restaurationen aus verschiedenen Zeiten verunstaltet, von denen einige sogar nur aus bemaltem Gyps bestehen.

[16] Eine alte Inschrift des Gebäudes — jetzt S. Giovanni in Fonte — überliefert eine Tradition, nach welcher die Erbauung durch Constantin im Jahre 303 erfolgt sei, und diese Angabe wird durch die Chroniken von S. Maria del Principio bei Villani (Gio) bestätigt. Dagegen datirt ein neuerer Gewährsmann, Assemanni, den Bau aus der Zeit des Bischofs Vincenzo zwischen 556 und 570. Die Beschaffenheit der Mosaiken selbst spricht für eine frühere Zeit, als Assemanni will. Vgl. Luigi Catalani, le chiese di Napoli. Napoli 1845. I. p. 46 ff.

[17] Unter den vier Symbolen der Evangelisten ist Johannes als Engel mit dem Kopfe eines alten Mannes in den regelmässigen Zügen der antiken römischen Auffassung abgebildet.

Zeit. Auch die Kuppel, deren Mittelpunkt das griechische Kreuz mit dem Monogramm bildet, ist mit Darstellungen aus dem Leben Christi geschmückt gewesen, die der Menge besonders seine übernatürliche Gewalt und Güte zur Anschauung bringen sollten, aber umfassende Ausbesserungen machen sie heute für die Kritik werthlos.

Endlich finden wir noch in S. Pudenziana in Rom ein Mosaikbild Christi aus dem vierten Jahrhundert.

S. Pudenziana.

Christus ertheilt den Segen und hält das Evangelium in der linken Hand, zu jeder Seite eine symmetrische Reihe Heiliger, deren Procession von der heiligen Pudenziana und Praxedis, als den niedrigsten im Range, geschlossen wird. Die Haltung des Heilands sowie Angesicht und Gestalt sind grossartig, edel und voll Ebenmass; das lange Haupthaar, der Bart, der Lippen und Kinn deckt, die gerade Nase und die regelmässigen Züge sind völlig antik im Stil. Die breiten Licht- und Schattenmassen und rosigen Fleischtöne, soweit sie nicht durch Restauration verdorben worden, geben ein harmonisches Ganze; auch sind die Formen noch nicht mit den dicken dunkeln Conturen umrissen, wie sie in der späteren Verfallzeit üblich werden. Bemerkenswerth ist, dass die Darstellung der Himmelfahrt Christi denselben auf der Erde zeigt vor einer Tapete und Häusern, die den Hintergrund bilden. Auf dem mit weissen Wolken geschmückten blauen Himmel sind das Kreuz und die Evangelistensymbole angebracht. Raumvertheilung und Anordnung der Figuren im Allgemeinen sind weder schlechter noch überhaupt wesentlich anders als bei Werken aus der heidnischen Periode. Doch lässt sich, wie gesagt, bei dem jetzigen Zustande der Bilder keine speciellere Vorstellung gewinnen; in allen charakteristischen Punkten steht dieses Mosaik dem von S. Costanza gleich.[18]

Weit interessanter und lehrreicher für die Kunst ihres Zeitalters sind dagegen die in der Mitte des fünften Jahrhunderts ausgeführten Mosaiken am Triumphbogen und an den Obermauern des Mittelschiffes zu S. Maria Maggiore in Rom. Sie gewähren Einblick in das mühevolle Streben der Mosaisten, mit ihren Darstellungsmitteln Gegenstände wiederzugeben, welche noch der typischen Ausprägung entbehrten. So lange die Engel nur als

---

[18] Bei den Restaurationen, die zu verschiedenen Zeiten daran vorgenommen worden sind, sind manche Stücke ganz beseitigt. Am besten ist Gestalt und Kopf der heil. Pudenziana erhalten, die wie ihre Genossin Praxedis eine Krone in der Hand trägt. Der Kopf Christi ist auch nicht verschont geblieben, die ganze Gruppe zu seiner Rechten einschliesslich des unteren Theiles seiner eigenen Gestalt ist neu.

antike Victorien, die Heiligen der Bibel als Urbilder heidnischer Gottheiten, die Kinder Israel als cäsarische Legion gedacht wurden, konnte von specifisch christlicher Kunst nicht die Rede sein.

S. Maria Maggiore.

Der Mittel- und Querschiff verbindende Bogen der Kirche ist durch drei Folgen von Mosaikbildern eingetheilt, auf welchen biblische Gegenstände ohne merkliches Verständniss für Zeit und Ortsbeschaffenheit zur Anschauung gebracht sind. In der oberen Reihe links sitzt auf einem Stuhle die gekrönte Jungfrau in römischem Kostüm, von verschiedenen Figuren umgeben; von der einen Seite fliegt die Taube herab, von der andern ein Engel, in Gestalt und Bewegung antiken Victorien ähnlich, aber durch den Nimbus als Bürger des Paradieses charakterisirt. Von den Gestalten zur Rechten der Hauptfigur steht eine neben einem Hause, in ihrer Nähe ein geflügelter Engel. Das Ganze — wol eine Verbindung der Verkündigungen an Maria und an Zacharias — ist in antikem Sinne angeordnet, Formen und Tracht römisch; in der Mitte dieser Reihe die Inschrift: „Sixtus episcopus plebi dei.“ (Sixtus III. regiert 432—440.) Die Compositionen, in Stil und Zeichnung den Aposteln der Stanza dei quattro Evangelisti zu S. Calisto verwandt, geben allerdings die Realität der bezüglichen Vorgänge aus dem neuen Testament nur sehr dürftig wieder. — Die rechte Seite derselben Folge zeigt eine Anzahl Figuren unter Rundbögen; den ersten nimmt die Jungfrau ein, sie ist ebenfalls gekrönt und trägt das Christuskind, das durch den Nimbus und ein kleines Kreuz zu Häupten ausgezeichnet ist. Der nächste Bogen enthält drei Figuren, worunter ein Engel, ferner zwei Männer, von denen einer sich ehrfurchtsvoll verneigt und eine Spende darzubieten scheint, während der andere, mit jupiterartigem Haupte, dahinterstehend zuschaut. Von diesen fünf Gestalten blickt die zur Linken in der Richtung auf Maria mit dem Kinde; es scheint Simeon zu sein. Dann folgt ein Engel, und an dritter Stelle ein Weib, vermuthlich die Prophetin Anna (Lukas Cap. II. v. 36). Im vierten Bilde ist unter der Figur mit den Turteltauben wahrscheinlich Joseph gemeint. — In der zweiten Bilderreihe links Christus als Kind, durch goldnen Nimbus und ein darüber emporragendes Kreuz verherrlicht, auf mächtigem römischen Stuhle thronend (über seinem Haupte ist jedesmal der Leitstern angebracht); neben ihm sitzt Maria in römischem Matronenkostüm, hinter ihr zwei aufrecht stehende Figuren mit Gaben. Die Composition darf als eine Anbetung der Könige angesehen werden, die nächste in der zweiten Folge wahrscheinlich als die Rückkehr Joseph und Maria's mit dem Kinde vom Tempel. Die unterste Reihe repräsentirt Jerusalem und Bethlehem. — Die anderen musivischen Darstellungen an den Obermauern des Mittelschiffes derselben Kirche, 31 Scenen aus dem Leben des Moses und des Josua, bieten für religiöse Vorstellung keinen Raum. In ansprechenden und belebten Gruppen schildert der Künstler die Kämpfe der Israeliten völlig in derselben Weise wie Schlachten

römischer Heere und genau wie der Bildhauer der Trajanssäule die Siege seines Kaisers über die Dacier.[19]

So ungenügend diese Darstellungen auch ihrem religiösen Gehalte nach sind, so beweisen sie doch, dass selbst in den römischen Künstlern des fünften Jahrhunderts der antike Geist nicht erstorben war; er waltet noch in dem breiten Vortrag, in der Fähigkeit zu grosser Zeichnung und männlich kräftiger Charakteristik, in der massigen Licht- und Schattenführung, in dem Lustre harmonischen Colorits, das über die Scenen ausgegossen ist.

Santa Sabina.

Von den beiden weiblichen Colossalfiguren an der Wand innerhalb des Portals der Kirche von Santa Sabina in Rom, welche der Inschrift nach die Ecclesia circumcisionis und die Ecclesia Gentium vorstellen, ist kaum mehr zu sagen, als dass sie für das fünfte Jahrhundert charakteristisch sind und vermöge ihrer guten Proportionen, Bewegungen und Gewandmotive an die römische Antike erinnern: die eine ist bis zum Kopfe in Purpurgewand gehüllt und trägt die Stola mit dem Kreuze; sie ist stark restaurirt und sieht moderner aus als die andere, die ebenfalls in Purpur gekleidet mit der rechten Hand auf ein offenes Buch weist, das in ihrer Linken liegt.

S. Giov. in Laterano.

Unter den Ueberbleibseln, die wir aus derselben Zeit in Rom vorfinden, sind noch die Mosaikdekorationen der zum Baptisterium von S. Giovanni in Laterano gehörigen Kapelle zu nennen, deren Kuppel mit Kanten von Ranken auf blauem Grund mit dem Lamm und vier Tauben in der Mitte verziert ist.

Wir kommen zu den Mosaiken am Bogen der Basilika S. Paolo fuori le mura in Rom. Sind dieselben als Muster ihrer Gattung zur Zeit Leo's des Grossen anzusehen, dann zeugen sie von schnellerem Verfall, als die gleichzeitigen Malereien. Die Classicität, die wir noch in der Raumvertheilung und in den Typen der Mosaiken zu S. Maria Maggiore wahrnehmen, schwindet gegen Ende des fünften Jahrhunderts immer mehr. Die Aufgabe des Künstlers scheint gewesen zu sein, unter Leitung der Geistlichkeit nur die Verherrlichung Christi zu vergegenwärtigen. Der colossale

[19] Zeit und Restauration haben auch diese Mosaiken geschädigt; etliche sind zusammengeflickt, andere übermalt.

Maasstab seines Bildes soll den Gläubigen offenbar Grösse und Hoheit des Heilands verdeutlichen, die untergeordneten Geister, Engel, Apostel und Propheten reihen sich nach der Rangordnung der himmlischen Hierarchie in unschöner Regelmässigkeit und ohne gegenseitige Beziehung neben einander auf.

S. Paolo fuori.

Das stark restaurirte Brustbild Christi am Triumphbogen der Basilika ist durch einen Nimbus von weitem Durchmesser und in Regenbogenfarben eingeschlossen, von welchem Lichtstrahlen ausgehen. Tunika und Mantel in violetter Farbe umhüllen die hohe Gestalt und mit unverhältnissmässig kleinen und unvollkommenen Händen ertheilt er Segen und hält er den Stab. Der Bart, kurz und stark, in der Mitte getheilt und über die Backen herabgestrichen, dickes Haupthaar, ebenfalls halbgescheitelt und in breiten Strählen auf den Nacken fallend umschliessen das grämliche, alte und düstere Gesicht. Die Augenbrauen sind Halbkreise, die Nase strack; einige Reminiscenz ist in den regelmässigen classischen Formen wol noch zu spüren, aber der Künstler bestätigt die Entartung derzeitgenössischen Kunstweise: sein Bemühen, Majestät auszudrücken, offenbart nur seine Schwäche. — Die beiden Engel, welche sich seitwärts vor Christus neigen, sowie die Propheten und Apostel, die sich in Doppelreihen zu je sechs mit Kronen ihm nähern, sind zwerghaft im Verhältniss zu ihm. Die Evangelistensymbole hoch darüber auf Goldgrund, ein Kreuz zu Häupten Christi und in der unteren Reihe die Figuren des Petrus und Paulus vollenden den Schmuck des Bogens, an dem der Brand vom Jahre 1823 wenig Originalfärbung übrig gelassen hat. — In einem Nebenraume der Sacristei sind ausserdem vier Mosaikfragmente, Thiergestalten in gefälligen Bewegungen und von gutem Stile erhalten, die eine schwache Vorstellung von den ursprünglichen Ornamenten am Aeusseren der Basilika geben, während drei daselbst befindliche colossale Apostelköpfe von späterem Stil lehrreich sind zur Charakterisirung eines fremdartigen griechischen oder byzantinischen Elementes in der italienischen Kunst des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts. — Wären die Mosaiken des Hauptschiffes erhalten, so würde man aus ihnen haben ersehen können, wie die Wunderthaten Christi und die Lebensschicksale der Heiligen und Kirchenväter damals dargestellt worden sind.

Ein ganzes Jahrhundert — eins der verhängnissvollsten, welche die Stadt erlebt hat, denn es brachte die Gothen und Vandalen, die beiden Plünderungen v. J. 455 und 472 und den Sturz des weströmischen Reiches — liegt zwischen der Entstehungszeit des Schmuckes an der Paulsbasilika und der Periode, welche die

---

[20] Die zwischen beiden Figuren angebrachte Inschrift würde ihre Entstehung in die Zeit des Papstes Cölestin (427—32) verweisen.

Mosaiken von S. S. Cosma e Damiano[21] hervorbrachte; gleichwol zeigt der Geist, in welchem Absis und Bogen dieser Kirche decorirt sind, wenig Veränderung der künstlerischen Intention. Den Hauptzweck, Verherrlichung des Erlösers und der Heiligen, sucht man durch Betonung der Macht und Majestät und durch Vervielfältigung von Engeln und himmlischen Sendboten zu erreichen, aber noch immer hält der Einfluss römischer Formen die Entwickelung einer rein religiösen Kunst im Bann. Dafür bewahren die Künstler jedoch manche technische Fertigkeit und guten Geschmack für Licht- und Schattenvertheilung.

S. S. Cosma e Damiano.

Die zwei Engelpaare mit blauen Heiligenscheinen, welche über dem Bogen der Kirche von S. S. Cosma e Damiano rechts und links von dem auf einem Altar mit darüber angebrachtem Kreuze stehenden Lamme Wache halten, sind von denen in S. Maria Maggiore wenig verschieden. Kurze Statur, freie Bewegungen, flatternde classische Gewänder und hinten zusammengebundene Haarbüschel auf den Köpfen lassen die lokale römische Tradition erkennen. Ueber dem Lamm stehen auf der einen Seite drei, auf der andern vier Leuchter. Ueber jenen darauf folgenden vier Engeln in Wolken befanden sich früher die Evangelienzeichen, von denen nur das des Johannes zuäusserst links wieder aufgefrischt ist. Der Bogen scheint bei der Ausbesserung verkürzt worden zu sein, denn die Prophetengestalten des unteren Streifens sind weggeschlagen; an jeder Seite bezeichnet nur noch ein Arm mit einer Krone die Stelle, wo sie gestanden haben. Dieses Mosaik ist auf Goldgrund ausgeführt und restaurirt. Weniger mächtig als die des Bogens treten die Mosaiken der Absis hervor, wenn ihre Wirkung nicht durch Reparaturen vermindert ist. Der Heiland auf dem Mittelfelde, colossal wie gewöhnlich, ragt in goldgesäumte Wolken empor, den rechten Arm gebieterisch ausstreckend, mit der Linken eine Rolle haltend. Goldner Nimbus umzirkt das Haupt und eine Hand, Symbol Gottvaters, welchen man noch nicht darstellen durfte, weist aus den Wolken auf ihn herab. Zu seinen Füssen fliesst der Jordan, darunter an der Quelle der vier biblischen Ströme steht das Lamm, zu jeder Seite sechs Schafe als Embleme des apostolischen Amtes neben ihm. Christus zeigt hier noch geistige Haltung und regelmässige Gestalt, nur haben Kopf und Züge gestreckte Formen bekommen, der Nacken ist zwar noch breit und massig, aber die Stirn muskulöser und offener und die stierartig blickenden Augen können Schrecken einflössen. Das Haar mit dem herkömmlichen Mittelscheitel fällt in gleichmässigen Spiralen auf den Rücken herab, der kurze zweitheilige Bart lässt ein Stück Kinn nackt. Die Gewandung hat sehr

[21] Errichtet wurde die Kirche während Felix 4. Papst in Rom war, zwischen 526 und 30, vollendet nach Herstellung des Friedens in Italien durch Theodorich den Grossen.

an Beweglichkeit verloren. Es ist noch römischer Typus, aber hinter den früheren Arbeiten in S. Pudenziana und S. Costanza, ja selbst hinter den Malereien in der Marcellino-Katakombe steht er zurück. Als Begleiter Christi sehen wir links Petrus, den heil. Cosmas und den Papst Felix IV. führend, welche Kronen tragen, rechts Paulus in derselben Weise mit Damian und Theodor. Diese Figuren bewegen sich alle seitlings, sodass sie ganz en face zum Beschauer stehn; sie sind ganz oder theilweise erneuert und bieten daher der Forschung keinen Anhalt.[22]

Während der hundert Jahre, die seit dem Tode Constantins verflossen waren, hatten sich die Künste in Rom, wenn auch sinkend, doch in hervorragendem und eigenthümlichem Charakter erhalten; die Stadt selbst aber erfreute sich längst nicht mehr der Ehren kaiserlichen Hofhalts; in all dem Glanze ihrer neuen Basiliken konnte sie eben nur wetteifern mit dem zwar geringeren aber geschützteren Ravenna. Von der Zeit an, als Honorius sich aus dem offenen Mailand in einen sicheren Zufluchtsort zurückzog und Ravenna Hauptstadt Italiens wurde, wuchsen dort Kirchen und Paläste empor, um dem Glanze eines Hofes zu dienen, der sich dem byzantinischen wenigstens an Stolz gleichmaass, da er es an Macht nicht konnte. Es entstanden ein Baptisterium und mehrere andere Kirchen von edler Architektur, und die Mosaiken, welche sie schmücken, sind die schönsten Italiens.

Constantin hatte Ursache, bei Gründung der Stadt, die seinen Namen verherrlichen sollte, über den Verfall der Kunst im gesammten römischen Reiche zu klagen. Auf sein Geheiss wurden zwar in sehr vielen Provinzen Bauschulen errichtet, zur Ausstattung seiner Lieblingsresidenz jedoch plünderte er zunächst die Städte Asiens und Griechenlands, vielleicht sogar die Italiens, und Constantinopel durfte sich rühmen, die schönsten Statuen des Phidias, Lysippus und Praxiteles zu besitzen. Aber den griechischen Kunstgenius neu zu beleben, den die römische Republik auf der Höhe der Macht und des Wohlstandes nicht hatte bewahren können, vermochte er nicht. In seinem Streben, den einreissenden

[22] Schon Rumohr (Ital. Forsch. I. S. 172 Anm.) macht darauf aufmerksam, dass diese Gestalten mit Stiefeln bekleidet sind, während Christus antike Tracht behielt. — Das besterhaltene Stück des Ganzen ist das Ornament mit dem thronenden Lamm. Ausserdem ist nur S. Cosma unberührt, Paulus ist neugemalt.

Verfall aufzuhalten, hatte er nicht blos mit der mehr und mehr überhandnehmenden Barbarei zu kämpfen, sondern er musste gemeine Sache machen mit dem religiösen Elemente, das seiner Seits nach Jahrhunderten jetzt eigene Ideale hervorzubilden drängte. Die griechische Kunst entsprach aber weder dem Geiste des sinkenden Römerreichs, noch den Forderungen des christlichen Glaubens. Ein neues Idiom wurde ersehnt, in dem Falle des Alten und den Lebensregungen des Neuen kam dieses Verlangen und die Nothwendigkeit seiner Befriedigung zum Ausdruck. Deshalb vermochten die Anstrengungen Constantins nichts als den Todeskampf der classischen Antike zu verlängern. Aber sie bewahrte wie ein Held im Sterben Würde und Grossheit; letztes Zeugniss dieser Geistesmacht zu sein, das ist es, was den ravennatischen Mosaiken den hohen Werth verleiht.

Wollte man die dortigen Arbeiten des fünften Jahrhunderts mit den gleichzeitigen römischen in Eine Kategorie werfen, so würde man den Künstlern, die im Baptisterium zu Ravenna und in der Votivkapelle der Kaiserin Galla Placidia arbeiteten, sehr Unrecht thun. Den Vorzug in der Technik, der ihnen vielmehr vor ihren römischen Zeitgenossen gebührt, verdanken sie Vorbildern, die nicht römisch, sondern griechisch waren. Ob sie selbst Griechen oder Römer gewesen sind, ist nicht von Belang, aber wenn sie wirklich ihre Bildung in Griechenland oder in Constantinopel empfingen, so bezeugen sie, dass Constantins Bemühen, die Antike zu fristen, nicht ganz erfolglos war.

Die Mosaiken im achteckigen Baptisterium des Doms zu Ravenna[23] machen in jedem Betracht wohlgefälligen Eindruck. Die Benutzung der einzelnen Räume ist bewunderungswürdig, die Art und Weise, wie Architektur und Composition einander wirklich oder scheinbar gegenseitig dienen, was dem Bauwerke seinen eigenthümlichen Charakter gibt, ist vollendet, die Einzelfiguren majestätisch, kühn in den Bewegungen, mannigfaltig in den Motiven und individuell,

---

[23] Jetzt S. Giovanni in Fonte, angeblich im vierten Jahrhundert erbaut, aber in der ersten Hälfte des fünften musivisch ausgeschmückt. — Einen neueren interessanten Bericht über die Denkmäler in Ravenna gibt J. R. Rahn in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, I. Jahrgang.

korrekt gezeichnet, durch breite Licht- und Schattengebung trefflich in Effekt gesetzt. Auch die Ornamente, welche wiederum die Figuren heben, sind in ihrer Art schön, die Färbung verbindet Pracht mit Harmonie. Die Gestalten des Heilands, der Apostel und Propheten sind in einem Maasstabe gehalten, der sie von unten gesehen lebensgross erscheinen lässt. Durchweg waltet ruhevoller und übereinstimmender Geist.

Baptisterium der Orthodoxen.

Die Kuppel ist in drei Kreise getheilt, deren mittelster, das Schlussmedaillon der Wölbung, auf welchem sich die Darstellung der Taufe Christi befindet, am kleinsten ist. Von diesem durch ein Bündel Festons, von den anderen Kreisen durch ein schönes Ornament wachsender Blumen abgetrennt, schreiten mit grossen sicheren Schritten in classischen flatternden Gewändern die Apostel mit Kronen in der Hand einher, voran einerseits Paulus, andrerseits Petrus, dieser an dem breiten Haupt und Bart, jener an der länglichen Kopfform und dem spitzauslaufenden Barthaar kenntlich. Sie stehen auf einer Basis aus imitirten Pilastern, zwischen denen Throne und Sinnbilder mit einander abwechseln. Neben den Fenstern und in den Bogenwinkeln sieht man in graciösen Rahmen von Blattornamenten je acht Propheten, deren classisch behandelten weissen Gewändern die Lichter in Gold aufgesetzt sind; sie stehen in ihre Mäntel gehüllt in stolzer Haltung, theils Rollen tragend, theils in Gespräch begriffen. Das Einzige, was sich an diesen Figuren tadeln lässt, ist, dass den Formen und Verhältnissen durch die Beschaffenheit der Räume manchmal Zwang angethan ist, — die Köpfe sind zu schmal für die übrige Gestalt; aber für diese Fehlerhaftigkeit ist derselbe Entschuldigungsgrund anzuführen, dessen schon bei der Katakombe von S. S. Marcellino e Pietro gedacht wurde. Die breiten Schritte und fliegenden Gewänder waren nöthig, um die verjüngt zulaufenden Felder der Kuppel entsprechend zu füllen. Nichtsdestoweniger sind diese Prophetengestalten in Charakteristik die schönsten, welche die Kunst der ersten Jahrhunderte hervorgebracht hat. — Der Heiland in der Darstellung der Taufe auf dem Mittelrund der Kuppel steht ganz en face bis an die Knie im Jordan, dessen durchsichtige Wogen, allerdings widernatürlich, die unteren Gliedmassen sehen lassen. Die Haltung ist einfach und natürlich, die Gestalt von guten Verhältnissen und fein modellirt. Das getheilte Haar fällt in langen und reichen Strählen auf die Schultern herab. Ueber ihm schwebt die Taube. Am Ufer links steht, den einen Fuss auf einem Steine, Johannes der Täufer erhobenen Hauptes, mit der Rechten Wasser aus einer Schale auf des Messias Kopf giessend, in der Linken ein Stabkreuz tragend. Auch diese Figur ist schön in der Haltung, nur der Körper etwas zu lang im Verhältniss zum Kopfe, von antikeren Proportionen als die Christi. Der „Jordann" ist als bärtiger Flussgott vorgestellt; in einer Hand ein Schilfrohr und zugleich mit beiden ein

grünes Gewand haltend schwimmt er, auf eine Vase gelehnt, rechts auf der Fluth und blickt zum Heiland empor, eine gut und mit anatomischem Verständniss gezeichnete Figur, aber vermöge seiner derben herkulischen Muskulatur an altgriechische Formen erinnernd. Solchen Erscheinungen gegenüber muss stets von Neuem darauf hingewiesen werden, welch eine Aufgabe es für die inmitten heidnischer Reminiscenzen lebenden Künstler war, einem Sujet, wie die Taufe Christi, genügenden Ausdruck zu geben.[24]

Wie in Rom, so arbeiteten auch in Ravenna die Mosaisten mit Würfeln von grossem Volumen, aber sie fügten dieselben weit accurater zusammen. Die im Baptisterium zu den Conturen verwandten Stücke sind von warmem röthlichen Ton und markiren die Form bestimmt, aber ohne Härte; die Lichter sind in brillantem Gelbroth aufgesetzt, Halbtöne und tiefe Schatten warm, letztere rothbraun. — So waren die frühesten Mosaiken der neuen Hauptstadt Italiens beschaffen, so sind sie noch heute, und diese interessanten und seltenen Werke können sich noch sehr lange halten, wenn ihnen mehr Sorgfalt gewidmet wird.[25]

---

[24] Wie fast alle anderen, so sind auch diese Mosaiken restaurirt. Auf dem Bilde der Taufe im Mittelfeld Kopf, Schultern und der rechte Arm der Christusfigur, die nämlichen Theile nebst dem rechten Bein und Fuss des Täufers; das Kreuz, welches er trägt, ist in völligem Widerspruch zur Gesammthaltung des Mosaiks mit Edelsteinen verziert. — Die Köpfe mögen in ähnlicher Weise beeinträchtigt sein.

[25] Hier ist der Ort, Einiges zur Beherzigung für Hüter und Erhalter solcher Denkmäler zu sagen. Restaurationen sind da angebracht, wo eine constante Ursache der Zerstörung vorliegt. Das Dach des Baptisteriums in Ravenna ist nicht wasserdicht, der Regen sickert auch durch die jüngsten Reparaturen hindurch; deshalb ist ein neues Dach vonnöthen. Ferner kann man nicht oft genug betonen, dass Restaurationen der hier erforderlichen Art nur kundigen Arbeitern, nicht mechanischen Mosaisten anvertraut werden dürfen, denn auch die grösste Handfertigkeit kann nicht genügen, wenn das Verständniss der originalen Zeichnung und Form fehlt. Es müsste zu diesem Zwecke geradezu eine Kunstschule in Italien gegründet werden, die sich lediglich dem Studium des Stils der verschiedenen Perioden zu widmen hätte. Darin wäre ein Lehrer für die Kunde von der Anwendung der Embleme und anderer Accessorien anzustellen, wie sie die einzelnen Epochen aufweisen; denn diese Nebendinge liefern meist die besten Kriterien für Zeitbestimmung der Bauten und ihrer Decoration. Verwechslungen in dieser Beziehung haben endlose Irrthümer zur Folge. Wir werden es nicht an Beispielen für diese Behauptung fehlen lassen; dafür ist es aber auch Pflicht, hervorzuheben, was in der angegebenen Richtung Tüchtiges geschehen ist. Baron Mandralisca, ein sehr unabhängig gestellter Mann in Italien, scheint geneigt, sein Möglichstes zur Aufmunterung ordentlicher Restaurationsarbeiten zu thun; den von Herrn Riolo in Cefalù ausgeführten hat er alle nöthige Unterstützung zu theil werden lassen und dadurch wahrhaft Gutes gestiftet. Man darf sonach hoffen, dass wenigstens in Sicilien eine Schule begründet wird, welche die italienische Regierung durch ihre Leistungen zu förderlicher Sorge anregt, und dass schliesslich Etwas geschieht, um die wenigen Ueberreste solcher Art, die Italien noch besitzt, zu sichern.

Noch classischer und wenn möglich noch schöner als die eben beschriebenen Mosaiken sind die in der Grabkapelle der Kaiserin Galla Placidia, jetzt S. S. Nazario e Celso. Es gewährt besonderes Interesse, zu beobachten, wie Künstler, die ihre Anregung von rein griechischen Vorbildern empfangen hatten, hier die Aufgabe lösten, die Allegorie vom Ursprunge des christlichen Glaubens und seinen Triumph über die arianische Ketzerei darzustellen. Der jugendliche Hirt, wie er seine Herde „gehen und die Völker lehren" heisst, ist in gebührender Weise oberhalb des Innenportals angebracht, der Triumph, in der Gestalt Christi, wie er häretische Bücher verbrennt, am Chor; noch niemals war bisher christlichen Kunstgegenständen so edle Gestaltung verliehen worden.

S. Nazario e Celso.

Jugendlich, classisch in Form und Geberde und voll Ruhe sitzt Christus als guter Hirt unter freiem Himmel auf einem Stein in felsiger Landschaft, die Linke fasst das Kreuz, mit der Rechten, welche am Körper entlang gleitet, liebkost er das Lamm zu seinen Füssen, die mit Sandalen versehn übereinandergeschlagen auf grünem Boden ruhn. Das Haupt, welches sich mit lockigem Haar und Nimbus ausgestattet in schönstem griechischen Formenschwung vom stattlichen Nacken erhebt, ist der ausweichenden Gestalt des Thieres zugewendet, das Gesicht oval, die Augen geistig belebt, die Stirn frei, die Züge regelmässig. Der Wuchs zeigt edle Proportionen, das Nackte classische Beweglichkeit. Ein goldverbrämter blauer Mantel schliesst sich den Formen auf's geschmackvollste an. Warme sonnige Farbe breitet sich über die ganze Gestalt, die durch breite Massen goldnen Lichtes, graue Halbtöne und braunrothe Schatten in vollendet plastische Wirkung gesetzt wird, — die schönste Figur christlicher Kunst aus der römischen Verfallzeit und die beste Darstellung dieses Gegenstandes. Ist in jugendlicher Auffassung Christi der Ursprung des Glaubens treffend symbolisirt, so entspricht dem Triumph die männliche Reife. Demgemäss sehen wir im Chor der Kapelle den Heiland als bärtigen Mann mit Diadem, in majestätischer Haltung und dräuenden Blickes, fliegende weisse Gewänder begleiten die Energie seiner Bewegungen; auf der Schulter lehnt das Kreuz, in der Linken hält er ein Buch als Siegeszeichen der Kirche und des Evangeliums. Rechts und links von ihm ein goldener Schrank mit evangelischen Schriften und ein Rost, auf welchem ketzerische Bücher brennen, versinnbilden das Ende seiner Sendung. Die Gestalt ist an Grossartigkeit und Schönheit in Auffassung und Durchführung der des guten Hirten gleich. Nicht minderes Lob verdienen die in Wechselgespräch begriffenen Prophetengruppen an den Wänden des Oberbaues. Der Schmuck

der Kapelle wird vervollständigt durch ein Kreuz im Mittelpunkte der Kuppel mit den Zeichen der Evangelisten in rothen Wolken auf blauem gestirnten Grunde; ferner reiche, mit Figuren belebte Blattornamente ebenfalls auf Blau an der Leibung und das griechische Monogramm Christi am Scheitel der Bögen. Ein geheimnissvolles Dämmerlicht dringt durch vier kleine Fenster der Wölbung in den Raum.[26]

Wären uns die zahlreichen Bauten erhalten geblieben, welche während der schwachen Regierung Valentinians sowie unter dem grossen Theodorich in Ravenna errichtet und ausgeschmückt wurden, so liesse sich ein Bild von dem weiteren Ausleben der Kunst in diesem Theile der Halbinsel gewinnen; aber das Ende des fünften und der Anfang des sechsten Jahrhunderts bieten dem Forscher kein Material. Mit Ausnahme des Baptisteriums von S. Maria in Cosmedin fehlen uns Zeugnisse von der Fortdauer jener classischen Nachblüthe, die unserer Bewunderung in so hohem Grade werth ist.

Unter dem Regimente der Barbaren war S. Maria in Cosmedin Taufkapelle der Arianer, aber ihren musivischen Schmuck hat sie, wie man annimmt, erst nach Vertreibung der Gothen erhalten. Die Kuppel des achteckigen Gebäudes ist wie die des älteren orthodoxen Baptisteriums in Kreise abgetheilt. Im Scheitel des Doms und dem nächstfolgenden Zirkel sind die nämlichen Gegenstände wie dort dargestellt.

S. Maria in Cosmedin.

Petrus mit den Schlüsseln und Paulus mit einer Rolle stehen zu den Seiten eines gepolsterten Thrones, über welchem sich das Kreuz erhebt.[27] Die übrigen Apostel, in weissen Gewändern von antikem Stil, aber mit ziemlich eckigen und gebrochenen Falten, bewegen sich einzeln gegen den Thron hin, an Stelle der schönen Blattornamente ist die weniger schwungvolle Palme getreten. Die Christusgestalt in

[26] Ein Specimen aus der gleichen Zeit bietet auch die Kapelle S. Satiro in Mailand, jetzt zur Kirche S. Ambruogio gehörig. Dort ist der Scheitel der Kuppel mit der Halbfigur des heil. Victor geschmückt, dessen Name auf dem Buche steht, das er fasst; von oben herab reicht die Hand Gottes. Das Ganze in Medaillon mit Goldgrund von einer grünen Guirlande eingerahmt. In einer Reihe fingirter Blenden an den Seiten befinden sich ebenfalls Medaillons und in denselben Köpfe (die vier Evangeliensymbole sind nicht mehr da), und Gestalten der Heiligen Ambrosius, Protasius, Felix, Maternus und eines andern. Der Stil ist der vom Ende des fünften Jahrhunderts. Die Arbeiten sind sehr beschädigt und neuerdings reparirt.

[27] Die Schlüssel und andere Attribute in diesem Mosaik sind verdächtig; der Restaurator hat sich hier viel zu thun gemacht; auf die Entstehungszeit der Hauptbestandtheile kann man nur aus der Anordnung und den Formen schliessen. Danach ist das Werk jedenfalls viel älteren Datums als S. Vitale, — begonnen 541.

dem Bilde der Taufe erinnert von fern noch an classischen Typus, den Kopf umgibt der Nimbus und die Taube ergiesst grüne Stralen über ihn. Der Johannes rechts, eine schöne Gestalt mit langem Haar und Bart, hält ein Rohr in der Linken und legt die Rechte auf das Haupt des Messias. Der Flussgott Jordan befindet sich hier nicht auf dem Wasser, sondern auf dem Ufer links; er hat theilweise grünes Gewand, lehnt den rechten Arm mit einem Rohr in der Hand auf eine Vase und schaut aufwärts. Der Kopf ist origineller Weise mit Krebsscheeren geschmückt, einem nicht ungewöhnlichen Symbol.

Die Eroberung Ravenna's durch Belisar führte von Neuem griechische Kunst in die Stadt, und die Exarchen unter der Botmässigkeit Justinian's und seiner Nachfolger schmückten dieselbe mit neuen Monumenten oder liessen die alten Kirchen mit Mosaiken zieren. Indess die Zeugnisse dieser Thätigkeit, welche S. Vitale aufweist, lehren uns, in welchem Grade bei den Mosaisten des Ostreichs die Anwendung der plastischen und malerischen Grundsätze bereits gesunken war. Sie stehen an Kenntniss der Gestalt, Formgebung und Raumvertheilung unter ihren Vorgängern, und als wenn sie sich dessen bewusst gewesen wären, suchten sie durch minutiöse und sorgfältige Arbeit oder durch Benutzung prachtvolleren Materials den Abstand einzubringen. Das ist die Epoche, die man die eigentliche byzantinische nennen kann. Ihren Stempel tragen die ravennatischen Mosaiken aus der Zeit des Exarchats, er kehrt wieder an denjenigen Roms aus dem siebenten Jahrhundert und gelegentlich auch an Malereien und musivischen Werken in verschiedenen Theilen Italiens aus noch späterer Zeit.

S. Vitale ist von Theodorich begonnen, auf Befehl Justinian's vollendet und durch Erzbischof Maximian von Ravenna i. J. 547 geweiht.[28] Der Patron der Kirche hat die Weihe seines Martyriums in der Apsis, Justinian und Theodora ihre Verherrlichung in dem Sanctuarium, während in der gewölbten Vierung vor demselben Scenen des alten Testaments vertreten sind, in denen Vorgänge des neuen präformirt gelten und deren Abbildung bisher noch nicht versucht worden war. Bei Darstellung der Glorie des Heilands, als des Spenders aller göttlichen Gnaden, entfernen sich die Künstler

[28] S. Agnellus p. II. p. 38 sq. bei Muratori, und J. de Rubeis, Hist. Ravennae lib. III. p. 541.

noch nicht so weit von der Natur, dass sie die Maassverhältnisse outriren oder zur Bezeichnung der ewigen Macht alternde Züge wählen; im Gegentheil, sie halten es für angemessener, die Idee der Ewigkeit an die Vorstellung der Jugend zu knüpfen.

S. Vitale. Daher bei dem Heilandsbilde in der Halbkuppel der Nische das runde weiche Jünglingsgesicht; zur Bezeichnung seiner allumfassenden Herrschaft dient ihm eine blaue Weltkugel als Sitz und Purpur zur Kleidung; das Schreckliche des Machtbegriffes wird durch den Blick der grossen runden Augen ausgedrückt. An den Formen der Züge aber offenbart sich der Kunstverfall: die Nase ist gebogen, der Mund klein, dichtes aber kurzes Haar bedeckt den Kopf, den ein Nimbus in Kreuzform und mit Edelsteinen verziert umgibt. In der Linken hält er das Buch mit sieben Siegeln, die Rechte streckt eine Krone nach der gebeugten Gestalt des heil. Vitalis aus, der, als fühlte er sich nicht würdig, sie zu berühren, die Arme vom Mantel überdeckt vorhält. Ein Engel in Weiss und mit goldenem Nimbus, einen Stab in der Hand, scheint den Märtyrer durch Auflegung der Hand auf seine Schulter zu beschützen. Eine ähnliche Figur rechts, die das Modell einer Kirche in der Hand trägt, stellt den heil. Ecclesius vor. Rothe und blaue Wolken fliegen über den Goldgrund oberhalb der Gruppe und ein Ornament aus Füllhörnern dient dem Bilde zum Rahmen. Christus ruht mit den Füssen auf einem felsigen grünen Boden, an dem die vier Ströme herabfliessen. Der Bogen darüber trägt das griechische Monogramm.

Auf den grossen musivischen Ceremonienbildern der Nischenwand, welche Justinian und Theodora darstellen, deutet der Heiligenschein hinter den Köpfen des Kaiserpaares auf die Sitte der Römer, den Herrschern göttliche Ehren zu erweisen. Justinian, mit Purpur und Krone geschmückt, hält eine grosse Schaale; ihm zur Linken steht Erzbischof Maximian, baarhäuptig in Amtstracht, ein kurzes Kreuz in der Hand; zwischen beiden, aber einen Schritt zurück ein Würdenträger, ebenfalls mit unbedecktem Kopf, ausserordentlich lebensvoll, mit ungeordnetem Haar, das über die Stirn hereinfällt; weiter dann zwei assistirende Priester mit Weihrauchkasten und Schwingfass. Zur Rechten des Kaisers mehrere Hofbeamte und eine Leibgarde mit ovalen Schilden, auf deren einem das Monogramm Christi prangt, — die letztern Figuren roher in der Behandlung als die übrigen. — Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Kaiserin Theodora, ebenfalls in juwelenbesetztem Diadem und Purpur und mit einem Goldgefäss in den Händen, gefolgt von sieben verschiedenartig kostümirten Figuren, dargestellt. Zwei Hofbeamte zu ihrer Rechten scheinen ihrer Befehle zu harren; einer derselben hat den Vorhang einer Thüre hinweggehoben, welcher sie sich zuwendet und hinter der eine Fontaine sichtbar ist. — Die Bilder sind besonders merkwürdig durch die portraitmässige Behandlung; von der Nöthigung zur Wiedergabe classischer

Vorbilder befreit, setzten die Künstler offenbar ihren Ehrgeiz darein, die Hauptpersonen ähnlich zu machen. Justinians dünne Nase und straffe Wangen, sein übellauniger Mund, die eckigen Brauen und die mit losem Haar bedeckte breite Stirn sprechen deutlich für Nachahmung der Natur. Der langköpfige klugblickende Maximian und die schlanke Gestalt Theodora's mit ihrem breiten Gesicht, langer Nase, dünnen Lippen und runden Brauen und Augen sind ebenso individuell, aber um so auffälliger im Gegensatz zu der conventionellen Unbeweglichkeit der steifen Gliedmassen und der kleinen spitzen Füsse. Man erhält den Eindruck, als wären die Figuren aufgereiht und lägen eine an der andern. Gezeichnet sind sie mit Sorgfalt und geschmackvoll gefärbt; der fast durchgängige Goldgrund dieser Bilder und der Ueberfluss an Zieraten verleiht dem Ganzen einen gewissen Glanz, durch den man jedoch über die Verflachung des Stiles nicht getäuscht werden kann.

S. Vitale.

Auch der viereckige Mittelraum ist mit Mosaiken geschmückt. Hier sehen wir zunächst an der Wand des Bogens, der zur Chornische führt, das Symbol des Kreuzes in einem Medaillon, von zwei Engeln gehalten, die in ihrem eiligen Flug und hastigen Wesen sehr von denen in S. Maria Maggiore in Rom abstechen, zu ihren Füssen Jerusalem und Bethlehem in Edelsteinen glitzernd. Den oberen Wandtheil füllt ein durch Vögel belebtes Weinrankenornament auf blauem Grunde. — An der Archivolte des gleichgrossen Bogens, welcher den Mittelraum vom Schiffe trennt, ist in einem Medaillon der Heiland in herkömmlicher Auffassung dargestellt; er trägt die Stola über purpurner Tunika; unterhalb desselben die zwölf Apostel in ähnlicher Behandlung, zuletzt die Heiligen Protasius und Gervasius. — Die Wände der Vierung, unter deren Bögen hindurch man in die Querschiffe gelangt, tragen Bilder der bedeutsamsten alttestamentlichen Geschichten: in der Blende oberhalb der unteren Bogenreihe rechts Abel in antikem Schäferkostüm, dem Fell und rothen Mantel, wie er das Erstlingslamm auf einer Tafel opfert, welche auch ein Weingefäss trägt, während daneben Melchisedek, mit dem Nimbus, scheinbar aus einem Tempel hinter ihm hervortretend Segen erfleht für das Brod, welches er in die Höhe hebt. Die Gegenwart Gottes ist durch die Hand angedeutet, die in einer Wolke erscheint. An Abel's Gestalt ist das Nackte gut proportionirt, von rauhem, wenn auch einfachem Lineament, der Kopf nicht eben schön; die Bewegung Melchisedek's dagegen ist kraftvoll und gut im Ausdruck. Den Hintergrund füllt eine Landschaft mit Himmel und rothem Gewölk. — An der Bogenwand ferner Moses einmal als Hirt ein Lamm liebkosend, dann wieder, wie er auf Geheiss des ebenfalls durch eine Hand symbolisirten Jehovah die Sandalen ablegt, Jesaias als Prophet füllt die übrigen Raumtheile. Diese Episoden werden von den fliegenden Engeln mit dem Kreuzesbilde gekrönt. — Auf den Bögen der Gallerie an derselben Seite befinden sich die Evangelisten Markus und Johannes; der Rest der Mauer ist mit Ornamenten aus

Vasen und Tauben ausgefüllt. — Gleichartig ist die Wand zur Rechten eingetheilt. Hier sehen wir Abraham, wie er den drei Engeln das Mahl vorsetzt, während Sara in antiker Matronengestalt lachend an der Thür lauscht; ferner das Opfer Isaaks, durch die Hand des Herrn vereitelt. Oberhalb steht Jeremias prophezeiend und Moses, wie er die Gesetze empfängt, das Volk Israel zur Seite. Auch hier wieder zwei Engel, welche emporschwebend das Medaillon des Kreuzes tragen. Im obersten Wandstück sitzen Lukas und Matthäus mit ihren Symbolen. Die Kuppel ist durch Diagonalen in vier dreieckige Segmente getheilt; rechtwinkelig von den Grundlinien läuft auf Goldgrund ein Ornament aus, das in mächtigen Blumen endigt, die vier Engeln zum Ruhepunkt dienen; diese zusammen stützen mit ihren ausgebreiteten Armen das Mittelmedaillon mit dem Bilde des Lammes.

So war im Laufe weniger Jahre der antike Geist, der in den frühesten ravennatischen Künstlern noch waltete, gänzlich entschwunden. Zwar sind Reminiscenzen classischer Formgebung noch hier und da zu finden, aber daneben wuchert ein Naturalismus, welcher einzig auf den Ausdruck bedacht diesem Form, Bewegung und Plastik zum Opfer bringt. Ist z. B. der gute Hirt in der Kapelle der Galla Placidia wegen seiner Körperlichkeit, klaren Modellirung, Weichheit der Linien und Farbenharmonie merkwürdig, so sind dagegen die Figuren in S. Vitale fast durchgehends schwach im Relief, jäh in den Uebergängen von Hell und Dunkel und scharf umrissen; man kann die hohen Lichter dicht neben röthlichen Halbtinten und grünlich grauen Schatten unterscheiden. Doch immerhin bleiben die Künstler von S. Vitale in Anordnung und Wahl der Ornamente und in der Harmonie der Gesammtfarbe, deren Pracht unleugbar ist, gross und bewundrungswürdig. [29]

Wäre S. Vitale ein vereinzeltes Beispiel von der Kunst dieser Zeit, so könnte man in der Meinung von der allgemein einreissenden Entartung irre werden, aber Ravenna besass, abgesehen von

---

[29] Auch darf man nicht vergessen, dass diese Mosaiken wie die meisten in Italien durch Ausbesserungen zu verschiedenen Zeiten entstellt sind; die Theile, welche ihre ursprüngliche Form und Frische eingebüsst haben, sind noch herauszufinden. So sind z. B. Kleid und Nimbus des Heilands in der Apsis restaurirt; der Kopf des heil. Maximian im Chor theilweise neu, die Apostelköpfe in den Medaillen der Archivolte (Eingang ins Schiff) sehr durch Ausbesserung beschädigt. Die Evangelisten im Mittelraum sind durch die Veränderungen, die sie erfahren haben, ganz ruinirt. — Die Mosaikwürfel sind in Ravenna noch gross und nur an der Basis befestigt. —

den Mosaiken zu S. Michele in Affricisco (geweiht 545), deren Ueberreste angeblich von der preussischen Regierung angekauft worden sind, noch andere gleichzeitige Monumente; die Arbeiten in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes, vollendet 547, stimmen hinsichtlich des Stiles mit den ersten Leistungen aus der Zeit des Exarchates völlig überein. Bemerkenswerth ist die Kapelle übrigens weniger deshalb, weil sie genaue Nachahmung der Typen, Formen und Technik von S. Vitale zeigt, als um der Figur willen, welche die Mauer oberhalb des Altars schmückt; denn hier sehen wir eins der ersten Beispiele von der Verherrlichung Maria's, welcher das Gebäude geweiht gewesen scheint. Der goldene Nimbus bekundet, dass die Jungfrau schon in früher Zeit in den höchsten Rang der Himmlischen erhoben war.[30]

Erzbisch. Palast.

In der Darstellung der Mosaisten ist Maria colossal, wenn auch hoch und schlank und von guter Proportion. Eine Haube von seltsamem Schnitt bedeckt ihr Haupt; darüber fällt die Draperie eines blauen Mantels, vorn hängt eine weisse Stola mit Kreuz herab. Die ausgebreiteten Arme und geöffneten Hände sowie die gesammte Haltung sind der Inschrift: MP̄ ΘV̄ (μήτηρ θεοῦ Gottesmutter) gemäss, die in griechischen Buchstaben auf späteren Mosaiken häufig begegnen und ehemals auch hier gestanden haben werden. — Die Kreise zu ihren Seiten enthalten zwei Büsten Heiliger. Auf der Wand rechts nahe dem Altar steht der Heiland, jugendlich und bartlos, das lange Haar über die Stirn hin kurz geschnitten, in den Zügen dem in der Apsis zu S. Vitale genau entsprechend. Er trägt auf der rechten Schulter das Kreuz, in der Linken ein offenes Buch mit dem Spruch: „Ego sum via veritas.“ Sein Kostüm ist kriegerisch, die Attitüde entfernte Nachahmung jener herrlichen Gestalt im Chor der Galla-Placidia-Kapelle. (Die untere Hälfte der Figur ist restaurirt.) Hier ist der Kontrast zwischen den Arbeiten des fünften und sechsten Jahrhunderts in Ravenna augenfällig: überall Conventionalismus und Leblosigkeit an Stelle classischer Form, kühner Bewegungund stattlicher Draperie. — In den Rundungen zweier Bögen am Tonnengewölbe der Kapelle finden sich in der Mitte Christus und zu den Seiten je drei Apostel in Medaillonbrustbildern. Beide Christusbilder (von welchen an dem zunächst der Thür angebrachten die ganze eine Seitenhälfte restaurirt ist) sind in Typus und Form denen der Apsis in S. Vitale gleich. Von den Büsten heiliger Männer und Frauen in blauem Feld auf den Bogenconturen und Seiten der oberhalb an den Mittelsteinen mit dem Christusmonogramm geschmückten Fenster

[30] Ob die lateinische Inschrift: „Sancta Maria“ auf dem Goldgrund über ihren Schultern nicht eine späte Zuthat bei Mosaiken aus der Zeit des Exarchats sei, geben wir der archäologischen Kritik anheim.

— sie stellen dar die Heiligen Sebastian, Fabian, Damian, Cassian, Chrysogonus, Chrysanthus, und andererseits Euphemia, Cäcilia, Duria, Perpetua und Felicitas — sind jetzt zum grossen Theile restaurirt und neugemalt. Die Evangelistensymbole in der Wölbung zunächst der Thüre haben insofern gleiche Beschaffenheit, als dasjenige des Johannes mit Menschenkopf ganz neu und gefärbt ist, während die Engel in den Diagonalen, welche das Mittelmedaillon mit dem Monogramm Christi stützen, ebenfalls mehr oder minder Reparaturen erlitten haben.

Der traurige Zustand, zu welchem die Mosaiken zu S. Apollinare in Classe bei Ravenna herabgebracht sind, scheint wie gemacht, um den Beschauer irre zu führen. Genaue Prüfung der Darstellungen in der Apsis, der Tribüne und dem zu ihr gehörigen Bogen zeigt nicht blos Restaurirung in ausgedehntem Maasse, sondern sogar Erneuerungen mittels eines dem Mosaisten ganz fremdartigen Materials. Ein grosser Theil der linken Seite in der Apsis ist bemalter Stuck, und bei den meisten Figuren und Inschriften der Tribüne und des Bogens ist es nicht viel besser. Und doch ist mitten in diesem Ruin die Eigenthümlichkeit byzantinischer Kunst aus der Periode des Exarchats nicht völlig untergegangen; in einigen Köpfen und Figuren hat sich Reminiscenz des alten Stiles erhalten; eine gewisse Breite der Behandlung ist noch heute wahrzunehmen, und wenigstens Eine Composition — Abel neben Melchisedek das Erstlingslamm opfernd — erinnert an die Wiedergabe desselben Gegenstandes in S. Vitale.

S. Apollinare in Classe.

Die Kirche ist 534 von dem Schatzmeister Julian erbaut und 549 durch Erzbischof Maximian geweiht. In der Tribüne nimmt die Figur des Patrons eine hervorragende Stelle ein, wenn auch der Ehrenplatz noch immer dem Heiland eingeräumt wird, dessen schön gezeichneter Kopf umschlossen von blauem Nimbus mit dem Namen, dem Alpha und Omega und den Worten „Salus mundi“ an der Rundung der Apsis im Centrum eines Kreuzes angebracht ist. Getheiltes Haar und langer Bart umgeben die regelmässigen Züge. Die Hand Gottes, scheinbar aus einem mit kostbaren Steinen besetzten rothen Kreise hervorgehend deutet vom Schlussstein des Bogens abwärts. Zu den Seiten des Kreuzes schweben Moses und Elias in wolkigem Himmel. Apollinaris selbst mit Nimbus und mit ausgebreiteten Armen in dem Raume zwischen der Apsisrundung und den Fenstern der Tribune in colossaler Grösse abgebildet, schaut ehrfurchtsvoll gen Himmel. Seitwärts ist der Raum in drei Reihen eingetheilt: die erste enthält eine Herde von 12 Schafen, die zweite Felsen und Bäume, die dritte 3 Schafe, welche Apostel

bedeuten sollen und durch Bäume von einander getrennt sind; zwischen den vier Fenstern an der Unterwand der Nische die Figuren der Bischöfe Ursinus, Ursus, Severus und Ecclesius — der Kopf des Letzteren ist der besterhaltene der ganzen Basilika —, alle mit einer kleinen Scheibe über dem Haupt unter Baldachinen stehend. Rechts von den Fenstern sind die drei ersten Opfer in Einem Bilde dargestellt: Melchisedek würdevoll hinter einer Tafel sitzend, Abraham mit Isaak, und Abel mit dem Lamm, die Hand des Herrn wie gewöhnlich darüber. — Zur Linken der Fensterwand ist die Verleihung der Kirchenprivilegia abgeschildert: ein Erzbischof, vermeintlich Maximian, steht in der Mitte des Mosaiks, ihm gegenüber eine Figur in Purpur und Weiss, welche einer andern in kirchlichem Gewande eine Rolle mit der Aufschrift „privilegia" einhändigt; rechts von dieser drei Priester mit Weihgeräth, links ebensoviele Gestalten in gelber Tracht, sämmtlich von steifer Attitüde ähnlich denen in der Verherrlichung Constantin's zu S. Vitale. Die Hauptfigur und die vier Nebenstehenden tragen Nimbus auf Stuck gemalt. Eine moderne Inschrift, die zu mancherlei Vermuthungen Anlass gegeben hat, erklärt, dass Constantin, Heraklius und Tiberius „imperatores" der Ceremonie beiwohnen. Dem Porträt Maximian's in S. Vitale ist hier keins ähnlich, den angeblichen Kaisern fehlen Diademe. Jeder Versuch, aus diesem entstellten Werke Schlüsse zu ziehen, ist misslich.

Am Bogen der Tribune ferner befindet sich eine Medaillonbüste Christi, welche ihn in Purpurkleidern mit einem Buch in der Linken Segen spendend darstellt, Haar und Bart herkömmlich, die Züge nicht mehr so ruhig und regelmässig wie auf dem Mosaik im Kreuze der Apsis; die muskulöse Stirn, gedankenvoll zusammengezogene Brauen, stiere Augen, unten gebogene Nase zeigen die Wirkung der neueren, bereits in Rom zum Ausdruck gebrachten Tendenz, die Majestät durch Grauen zu steigern. — Tiefer unten in den Streifen sehen wir Jerusalem und Bethlehem, die zwölf Schafe, zwei Palmen, den Erzengel Michael und die Evangelisten Matthäus und Lukas.[31]

[31] Um unsere von der herkömmlichen, neuerdings seitens der Kunstforscher recipirten Meinung völlig abweichende Ansicht über Alter und Echtheit obiger Mosaiken zu begründen, ist genauer Bericht über die Veränderungen unerlässlich, denen diese Arbeiten unterworfen worden sind. — Wir beginnen mit den Darstellungen der Apsis: übermalt ist die weisse Tunika des Moses, restaurirt das Gesicht des Elias von der Nase abwärts, sowie beide Hände. Kopf, linke Hand und untere Extremitäten des Apollinaris sind beschädigt und verdorben, die Schafe neben ihm, besonders die zu seiner Rechten fast völlig neu. Ferner ist ein grosser Theil der linken Apsisseite übermalt. Von den vier Bischofsköpfen zwischen den Fenstern der Tribune ist der des Ecclesius conservirt, das untere Stück ergänzt; der des Ursinus ist ganz neues Mosaik, die untere Hälfte der Figur restaurirt. Uebermalt ist auch der Kopf Abels von den Augen aufwärts und Einiges an den Armen; die Beine sind durch die Reparaturen wassersüchtig geworden. Abraham und Isaak sind vollständig übermalt, Hände und Füsse dadurch formlos geworden. Dabei sind zwei Methoden bemerkbar, indem man theils weisse Würfel übermalt, theils gefärbten Stuck angewendet hat. An dem Mosaik, welches die Verleihung der Privilegien vorstellt, sind, wie schon be-

Das Hauptschiff von S. Apollinare in Classe ist entweder nie mit Mosaiken geziert gewesen, oder diese haben längst schon der Reihe von Porträts ravennatischer Kleriker Platz gemacht.

Dagegen sind in der Kirche S. Apollinare Nuovo die Mosaiken des Schiffes erhalten, aber die der Apsis und des Triumphbogens verschwunden. Der Schmuck dieser unter Theodorich erbauten, aber von den Orthodoxen des Exarchats neugeweihten Basilika scheint in Justinian's Regierung unter den Auspicien des Erzbischofs Agnellus vollendet zu sein. Dieser sowie der Kaiser war oberhalb des Portals durch Mosaikporträts verewigt, aber nur das des Letzteren hat sich erhalten und befindet sich jetzt in der Capella di Tutti Santi. Zwischen den übrigen Arbeiten an den drei Streifen des Schiffes und denen anderer Basiliken Ravenna's aus dem sechsten Jahrhundert lassen sich keine auffälligen Unterschiede angeben. Wenn die Künstler auch immer noch Sinn für Raumbenutzung bewahren, so besteht doch unter den Figuren selbst keine Beziehung. Aber wichtig ist Apollinare Nuovo aus dem Grunde, weil in den zahlreichen Darstellungen der evangelischen Geschichte, welche die oberen Theile des Schiffes füllen, ein Fortschritt zu denjenigen Vorgängen bemerkbar wird, welche man als die Passion bezeichnet. Die Kreuzigung freilich wird nicht berührt, und es dauert noch eine gute Weile, ehe die Geistlichkeit die Bedenken gegen Darstellung dieses Gegenstandes und der unmittelbar damit zusammenhängenden Ereignisse überwand.

S. Apollinare Nuovo.

Die Obermauer des Schiffes rechts ist der Verherrlichung des Erlösers durch Propheten und Blutzeugen und einzelnen Episoden gewidmet, die seinem Tode vorausgingen. Oberhalb der ersten Bogenreihe sind 26 Kronen tragende Märtyrer abgebildet, welche aus dem Palaste (Palatium) von Ravenna hervorgegangen scheinen und in einer Frontlinie nur je durch eine Palme von einander getrennt zur Seite des Heilands aufgestellt sind, der zwischen vier Engeln thront. Handschriftliche Berichte, die in der Kirche aufbewahrt werden, erzählen,

---

merkt, die Nimbus neu, und ausserdem ist der untere Theil sämmtlicher Figuren auf Stuck nachgemalt und alle Köpfe mehr oder weniger restaurirt. Von den Mosaiken am Bogen ist Gabriel halb zerstört, halb wiederhergestellt und Theile des Matthäus und Lukas neu. — Die Ergänzungen rühren aus verschiedenen Zeiten her, die letzten hat laut einer Inschrift Battista Ricci am 10. Mai 1816 besorgt. In einer Kirche freilich, deren Boden grün von Schimmel und deren Krypta fortwährend voll Wasser ist, kann die Nothwendigkeit unablässiger Reparaturen nicht Wunder nehmen.

noch im Jahre 1580 habe an der Spitze dieser Procession, wie man das Bild wohl bezeichnen kann, der heil. Stephan gestanden, mit ausgestrecktem rechten Arme den Martin an Christus herzuführend, der seinerseits die Schaar der Heiligen geleitet habe. Gegenwärtig nun fehlt die Figur des Stephanus, aber der Raum, den sie eingenommen hat, ist dadurch ausgefüllt, dass einer der Engel neben Christus in robusterer Gestalt und breiterem Umfange als ursprünglich hergestellt worden ist.[32] Die Vierzahl der Engel wird ausdrücklich erwähnt, und dazu ein Buch mit der Inschrift „Ego sum rex gloriae", das der Erlöser in der Linken gehalten haben soll; jetzt ist ein Scepter an seine Stelle getreten. Wahrscheinlich hat der Restaurator bei Erneuerung der ganzen einen Seite der Figur mit der Bewegung des Armes zugleich das Attribut nach seiner Idee verändert. Das unberührte Stück ist im Charakter majestätisch, die Haltung edel und gebieterisch, Purpur-Tunika und Mantel in verschiedenen Schattirungen kleiden die Gestalt nobel; der Kopf, von reichen Haarstrählen und getheiltem Barte umhüllt, zeigt gute Linien, die Züge sind regelmässig, aber etwas ältlich, Stirn und Brauen offen, die Augen ausdrucksvoll, wenn auch ein wenig stier, die nach unten zu etwas eingebogene Nase verräth byzantinischen Formverfall. Im Ganzen aber ist die Gestalt eine der schönsten ihres Jahrhunderts und kann sich trotz der leichten Verschiedenheit in der Bewegung mit denen in der Katakombe von S. S. Marcellino e Pietro in Rom messen. Die Engel an den Seiten haben mit Ausnahme des einen die langen und dünnen byzantinischen Maasse. Die zweite Bilderreihe über der Märtyrerprocession enthält 16 Propheten in Nischen zwischen elf Bogenfenstern, von denen einige zugemauert und mit Ornamenten gefüllt sind, während der Grund über den Nischen Pfauen, Rebhühner und andere Vögel trägt. In der obersten Reihe, die von kleineren Dimensionen als die andern ist, da das neue von Cardinal Gantani gebaute Dach unterhalb des alten aufgesetzt wurde, nehmen 13 Scenen aus dem Leben Christi ein, abwechselnd mit Nischen, die Kreuz, Krone und Taube tragen. Auf der ersten Darstellung, dem heiligen Abendmahle, sind die Jünger auf Sitzen um einen hufeisenförmigen Tisch gelagert, die zweite ist der Verrath des Judas, die vorletzte der Weg nach Golgatha (das Kreuz von Simon von Cyrene getragen), zuletzt der Heiland inmitten der Apostel: auf allen Bildern erscheint Christus als bärtiger Mann in reifem Alter.

---

[32] Den Aufschluss über jene allerdings augenfälligen Veränderungen verdanken wir der Gefälligkeit des Priors, welcher uns Einblick in das Manuscript des Pater Giovanni Francesco Malazappi da Carpi gestattete, das auf Folio 45 die obige Beschreibung gibt. Dass einer der Heiligen weggefallen sei, lässt sich übrigens aus der Vergleichung mit der Zahl der Frauen auf der andern Seite schliessen, welche mit den 3 Magiern zusammen 27 Figuren bilden, und die bei der völlig symmetrischen Anordnung der Composition den gegenüber befindlichen Männern sicherlich genau entsprochen haben. Auch macht das Manuscript sämmtliche Heilige namhaft, mit Stephan beginnend, statt dessen nunmehr aber Martini der nächste am Heiland geworden ist.

An der Wand gegenüber der Märtyrerprocession bewegt sich in gleicher Ordnung der Jungfrau Maria entgegen ein Zug heiliger Bekennerinnen, die anscheinend aus dem Hafen von Ravenna herkommen, dessen Wässer, Fahrzeuge und Gebäude den Namen „Civi Classe" tragen. Maria, auf dem Throne und ebenfalls von vier Engeln umgeben, wird von den Magiern angebetet; der Nimbus ziert den von Falten des Mantels bedeckten Kopf, Alles in ganz byzantinischer Weise gehalten. Das Christuskind sitzt völlig en face in segnender Geberde auf ihrem Schoosse, die drei Magier nahen zu ihrer Rechten in gebeugter Haltung einer hinter dem andern; ihre Kronen sind seltsamer Weise jetzt durch Baronsmützen ersetzt.[33] Die Engel neben der Jungfrau, früher gewiss denen der Gegenseite völlig gleich, haben bis auf einen unter den Händen der Restauratoren allen alterthümlichen Charakter eingebüsst. Die oberen Friese sind mit 16 Propheten und 13 Darstellungen von Wunderthaten Christi gefüllt, der hier nicht in männlichem Alter, sondern als bartloser Jüngling in Purpurkleidern erscheint, eine Eigenthümlichkeit, die vermuthlich die Absicht hat, mit den der Kunst damals zu Gebote stehenden ärmlichen Mitteln anschaulich zu machen, wie mächtig der Heiland ohne Kunst und Heimlichkeiten auch in jener Phase seines Lebens wirkte. Vorgestellt sind u. A. die Heilung des Kranken, der sein Bett aufnimmt, Austreibung eines Teufels, Berufung des Petrus und Andreas, Vertheilung der Brode und Fische; ähnlich den entsprechenden Mosaiken der Gegenseite erinnern auch diese Mosaiken mehr als die übrigen an alterthümliche Typen. Ueber das Ganze lässt sich kein zusammenfassendes Urtheil abgeben; denn der grösste Theil der ersten Reihe hat zu sehr an Ursprünglichkeit verloren und die oberen, wenn auch weniger ruinirt, haben ebenfalls Veränderungen erlitten.

Das Bildniss Justinian's in der Kapelle ist zerstört bis auf Brust und Kopf; diesen schmücken ausser dem Diadem Juwelen, welche paarweise von den Ohren herabhängen. Die Züge sind denen in S. Vitale ähnlich, aber älter, fetter und breiter. Soweit man bei der Beschaffenheit der Mosaiken überhaupt hier von Gesammtfarbe reden darf, lässt sich den oberen Friesen gleicher Grad von Harmonie und verständiger Licht- und Schattengebung nicht absprechen, welcher z. B. die Arbeiten in S. Maria Maggiore in Rom auszeichnet.[34]

---

[33] Die Beschreibung des Mosaiks bei Flaminio di Parma (Memorie storiche de' conventi e chiese dei Frati minori della provincia di Bologna, Parma 1760) kennt noch die Kronen. Zu Ciampini's Zeit existirten sie ebenfalls, wie sein Stich zeigt, aber schon damals waren sie nebst den Köpfen bemalte Ergänzungen, wie Flaminio constatirt. Die jetzigen mit ihrem originellen Schmuck bestehen aus Mosaik, ein Beweis der mannigfaltigen Wechsel, denen diese Werke ausgesetzt gewesen sind. Noch 1861 waren Restauratoren an ihnen thätig.

[34] Zwischen das sechste und siebente Jahrhundert darf man auch die Mosaiken

Mit dem Ende des sechsten Jahrhunderts hört die Bedeutung Ravenna's auf. Auch hier fristete sich zwar die Kunst ferner auf gleich niedriger Stufe wie in anderen italienischen Städten, um die bescheidenen Ansprüche befriedigen zu können, die an sie gestellt wurden, allein überdauernde Denkmäler brachte sie nicht mehr zu Wege. —

Die Plastik, deren Entwickelungsgang später ausführlicher verfolgt werden soll, lehnte sich in den früheren Jahrhunderten an die musivische an, hinterliess aber doch auf Urnen und Sarkophagen selbständige Lebenszeichen.

Unter den Grabmonumenten in S. Apollinare in Classe bietet dasjenige eines Erzbischofs ein beachtenswerthes Bas-Relief mit der Darstellung des thronenden Heilands, welcher ein Buch hält und von Paulus eine Rolle empfängt, während Petrus von der andern Seite mit Kreuz und Schlüsseln naht. Der jugendliche unbärtige Christus, dessen Haupt ähnlich dem in der Apsis von S. S. Cosma e Damiano in Rom ein Nimbus mit Strahlen umgibt, und die Apostelgestalten mit den Nebenfiguren lassen einen Künstler des sechsten Jahrhunderts erkennen. — Eine Anbetung der Weisen auf dem Grabe des Exarchen Isaak ferner beweist die Zähigkeit, mit welcher die Bildhauer an alten Formen festhielten[35]: im Gegensatz zu dem Christuskinde[36] auf ihrem Knie ist die Jungfrau ohne Nimbus gebildet; die Magier kommen hintereinander in phrygischer Tracht.

Ebenfalls in phrygischer Mütze ist Daniel unter den Löwen dargestellt. Ferner die Auferstehung des Lazarus in Gegenwart des Herrn, der keinen Nimbus trägt; Formen, Haltung und Anordnung gleichen denen der römischen Katakombengemälde. — Unter den Denkmälern der Kathedrale von Ravenna, in der Kapelle der Madonna del Sudore, befinden sich zwei Urnen, von denen die eine laut einer alten Inschrift die Ueberreste des heil. Barbatian,

in der Seitenkapelle der Lorenzokirche zu Mailand setzen, welche Christus mit den Aposteln in Nischen und das Opfer Isaaks vorstellen. Sie haben ebenfalls durch Restauration sehr gelitten.

[35] Der Exarch Isaak starb in Ravenna 644, aber der Sorkophag scheint von früherem Datum.

[36] Der Nimbus desselben ist durch griechisches Kreuz mit den Buchstaben Alpha und Omega getheilt.

des Lehrers der Galla Placidia, umschliesst, die andere die des heil. Raynardo. Diese ist mit einer Darstellung des Heilands in Basrelief geschmückt[37]: er hält das Buch und sitzt auf dem Throne, die Füsse an einen Stein gestemmt, welchem die vier Flüsse entquellen. Langes Haar fällt auf seine Schultern, aber das Antlitz ist jugendlich bartlos. Mit der ausgestreckten Hand empfängt er von Paulus die Krone, Petrus schreitet, das Kreuz tragend, mit einem ähnlichen Gegenstande herzu; beide Apostel sind an ihren hergebrachten Merkmalen kenntlich, aber gleich der Hauptfigur roh behandelt. Dieselben Sujets und Typen mit den nämlichen Symbolen finden sich auf dem Grabe Barbatians, nur stehen hier die Figuren des Heilands und der Apostel in Nischen für sich, die durch Säulen geschieden sind, und die Arbeit ist noch geringer als jene. Basreliefs anderer Grabsteine an einer Wand des Durchgangs zur Sakristei von S. Vitale enthalten u. a.: Christus mit Petrus zur Rechten, links Paulus, dem er eine Rolle reicht, zu beiden Seiten derselben in Zwischenräumen, die von Palmen gebildet werden, männliche und weibliche Nebenfiguren; dann Christus, mit beschädigtem Kopf, der griechischen Nimbus hat, und einem fehlenden Arm, auf der Höhe etlicher Stufen stehend mit der kleineren Gestalt des Lazarus im Bartuch daneben. — Diese Arbeiten, die spätestens ins Ende des siebenten Jahrhunderts zu setzen sind — zwei tragen genaue Zeitangabe —, bekunden mehr oder weniger alle den Verfall der alten Kunst und die demselben eigenthümlichen Mängel. — Der Pastoralstuhl des heil. Maximian in der Kathedrale mit seinen Elfenbeinreliefs gehört der alten Schule des sechsten Jahrhunderts an; ein Beispiel desselben Stils würde das grosse silberne Krucifix ebendaselbst bilden, wäre es nicht unglücklicherweise im sechzehnten und achtzehnten Jahrhundert ausgebessert.

Die Leistungen der Miniaturmaler in den ersten Jahrhunderten sind denen der Bildhauer kaum überlegen, aber immerhin interessant wegen des Uebergewichts antinker Typen und besonders technischer Specialitäten.

---

[37] Auch sein Nimbus ist griechisch, wie der eben erwähnte. Kreuz und Monogramm befinden sich an den Enden des Grabes.

Miniaturen.

Auf einem grossen Pergament in der vatikanischen Bibliothek[38] finden wir Scenen aus dem Leben Josua's von grosser Aehnlichkeit mit den Reliefs der Trajansäule. Die Compositionen, der frühchristlichen Kunst in Rom entsprechend, sind im Allgemeinen gut und belebt, einige Einzelheiten ganz künstlerisch: Scenen und Gruppen, nach richtigem Princip verbunden, folgen einander in rascher Bewegung; Josua ist nicht blos am Nimbus, sondern auch an der langen Gestalt, dem Gesicht und kriegerischen Habitus zu erkennen. Die flotte Behandlung des nach Art der pompejanischen Malereien leicht aufgetragenen Colorits bekundet trotz der anatomischen Mängel und der Schwerfälligkeit der Extremitäten einen Künstler aus der früheren Periode. Wenn dagegen die Inschrift richtig ist, welche die Arbeit in das neunte Jahrhundert versetzt, so haben wir es hier nicht nur mit einem Nachahmer antiker Compositionsweise, sondern auch antiker Technik zu thun.

In anderm Sinne interessant sind die Miniatur-Vignetten von classischeren Formen, die wir auf den Blättern einer alten Handschrift des Virgil im Vatikan finden.[39] Ihre Behandlung lässt sich aus einer genauen Analyse der Stellen nachweisen, wo die obere Schicht durch Nässe abgelöst ist.

Miniaturen.

Da scheint z. B. bei landschaftlichen Scenen die ganze Oberfläche mit gleichmässigem blauen Tone überzogen gewesen zu sein, auf den die Gruppen römischer Figuren eingezeichnet sind. Draperie und Fleischtöne waren dann in Deckfarben aufgelegt, die Schatten mit tiefbraunen Tinten stark markirt, die Lichter der Gewänder mit Gold gehöht. Die Ausführung gehört wahrscheinlich einem geringen Künstler des fünften Jahrhunderts an, nicht ohne Leben in der Auffassung, schwach in der Formgebung, wie die kurzen dicken Gestalten mit weitaufgerissenen starren runden Augen zeigen, aber in sklavischer Anlehnung an Typen des Alterthums. In dieser Beziehung muss ein Laokoon hervorgehoben werden, der ganz deutlich dem berühmten antiken Marmorwerke nachgeahmt ist.

Andere Beispiele aus derselben Zeit oder aus dem Ende des vierten Jahrhunderts bietet der Homercodex in der Ambrosiana zu Mailand. Er entspricht den Leistungen der bezeichneten römischen Kunstperiode völlig; eine Gestalt Homers z. B. in den reinerhaltenen Partien ist vermöge ihrer classischen Bewegung und ihres transparenten Colorits als ein schönes Specimen der Gattung zu loben.

---

[38] Abbildungen einiger solcher Miniaturen gibt Agincourt, vol. V., Blatt 28, 29, 30. Die Technik ist Wasserfarbenmalerei von leichten Transparenttönen. An schadhaften Stellen sieht man, dass die Zeichnung nicht mit der Nadel, sondern mit dem Pinsel angelegt und das Verfahren von den späteren Miniaturen abweichend ist.

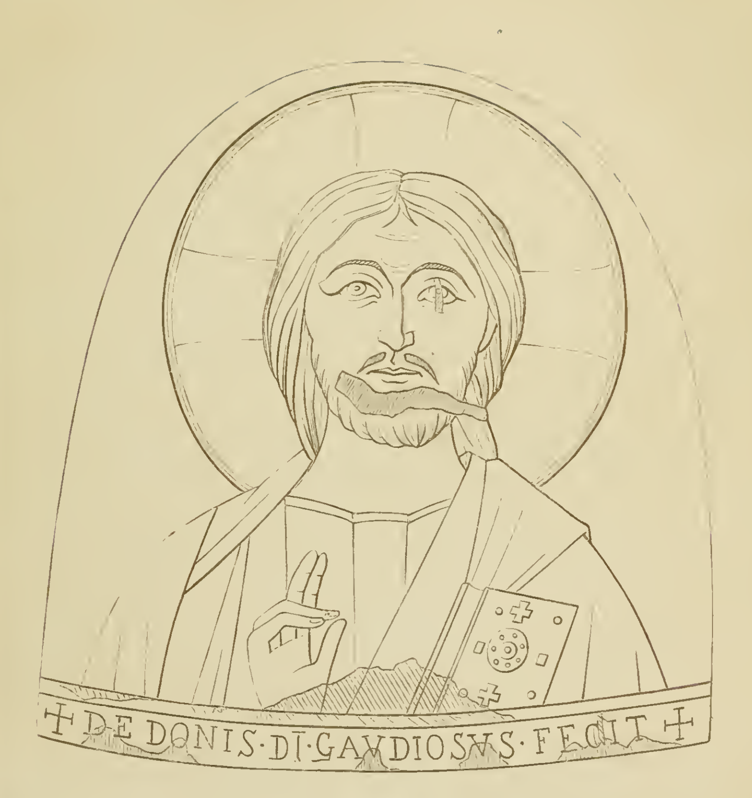
[39] Vatikanische Bibliothek MS. N. 3225.

ZWEITES CAPITEL.

Die italienische Kunst vom 7. bis 13. Jahrhundert.

So unerfreulich das Studium der italienischen Kunst in der Zeit unmittelbar nach den Eroberungen des Belisar und Narses auch ist, und so wenig eigenthümliches Interesse die formlosen Produkte der nächsten Jahrhunderte gewähren, so ist es doch unerlässlich, sich damit zu beschäftigen, wenn man Verständniss für den Zusammenhang der aufeinander folgenden Perioden gewinnen und die Ansätze zum späteren Fortschritt erkennen will. — In Rom selbst, wo Maler und Mosaisten fortfuhren, von der traditionellen Habe zu zehren, war der neugriechische Einfluss der Ravennaten nur vorübergehend. Die christliche Compositionsweise, anfänglich in vereinzelten Fällen mit Nachahmung der Antike verquickt, bekam allmälig typische Geltung, ohne doch Willkür und Formverfall aufzuhalten. Aber nach drei öden Jahrhunderten trat im technischen Verfahren eine Wendung ein. Im Süden der Halbinsel entfaltete sich ein neuer griechischer oder byzantinischer Stil. Mit der ungewöhnlichen Pracht seiner Mosaikwerke tritt Sicilien schnell, aber auch nur für kurze Zeit in den Vordergrund; dann wieder eine Periode des Sinkens, während welcher Rom auf's Neue die erste Stelle gewinnt, um sie schliesslich an Toscana zu verlieren, das alle Nebenbuhler hinter sich lässt.

Auch für diese Verfallzeit der Malerei in Rom bieten die Katakomben die lehrreichsten Beispiele. Die erste auffällige Erscheinung begegnet uns in einer Taufe Christi aus dem siebenten oder achten Jahrhundert in S. Ponziano. Zeichnung und Malerei haben noch die Rohheit der alten Technik, lichte und warme Fleischtöne und schwer markirte Conturen, aber die Composition



Christuskopf in der Katakombe zu S. Ponziano in Rom.



ist von der desselben Sujets in Ravenna wesentlich verschieden. Bis an die Hüften sichtbar steht die nackte Figur in klarem Wasser; der Kopf, der regelmässige Züge zeigt, ist mit Heiligenschein, langherabfallendem Haar und schmalem Bart charakterisirt. Der Johannes, hier mit Sandalen und gelbem Fell bekleidet, das die Gestalt und die Beine freilässt, entspricht fast genau dem von S. Maria in Cosmedin zu Ravenna; aber an Stelle des Flussgottes scheint links ein Engel mit dem Tuch geschwebt zu haben; diese Figur, zu deren Füssen ein Hirsch oder ein Reh steht, sowie die Taube über Christi Haupt ist nur noch aus Spuren zu ahnen. Form und künstlerische Absicht der Hauptfigur ist noch immer ansprechend, aber die Wirkung derselben wird dadurch beeinträchtigt, dass sie scheinbar in einem Graben steht, und diese geschmacklose Aenderung setzte sich fest und wurde in der Folge selbst von solchen Malern beibehalten, die zu weit Besserem befähigt waren.

Noch deutlicher offenbart sich die zunehmende Schwäche der Maler dieser Zeit an einem grossen Brustbilde des Heilands mit Kreuznimbus in der nämlichen Katakombe. Hatte man bisher bei allen Variationen des Ausdrucks ein gewisses Ebenmaass der Züge und als Nachwirkung des antiken Formgefühls in der Fülle des Haupthaares ein wohlgefälliges Lineament bewahrt, so haben wir hier ein erstes Beispiel der nachmals stabil werdenden Unschönheit: der Kopf, fast ebenso breit wie hoch, wird von einer wüsten Masse gescheitelten Haares, von dem zwei Strählen in die Stirn hereinhängen, rund eingefasst und beengt den an sich breiten Hals; kurzer struppiger Bart bedeckt das untere Kinn, dünner Schnurrbart die Lippe, die Brauen, unter denen tiefgezogene Augen starren, schwingen sich von der Nase aus in mächtigen Bogenlinien nach den markirten Backenknochen; die segnend erhobene rechte Hand ist ohne Form und Leben, die Gewandung hat alle Fülle verloren und zeigt Ecken und Härten. Die Fleischtöne spielen ins Gelbe, die Schatten sind schmal und dunkel.[1]

---

[1] Dieses Brustbild wurde vor Kurzem zur Seite der gewölbten Nische aufgedeckt, welche die eben geschilderte Darstellung der Taufe trägt. Es ist auf sehr rauhe Wand gemalt, der untere Theil mit einem Stück der Hand abgefallen. Von dem ganz verblassten Gewand lässt der Mantel blaue, die Tunika

Und doch ist dieses Bild noch lange nicht das schlechteste Zeugniss von der Geistesarmuth damaliger römischer Malerei. Wir finden z. B. in derselben Pontianus-Katakombe (in der diesen Beiden geweihten Kapelle) die Gestalten des heil. „Milix und Pymenius“, welche links und rechts von einem in Gold und Edelstein gemalten Kreuze stehen, Letzterer in antikem Kostüm, und diese übertreffen in flüchtiger Behandlung, missgestalteten Köpfen mit Glotzaugen und der gelbrothen Fleischfarbe die Unschönheit des eben beschriebenen Bildes bei Weitem. Dasselbe gilt von fünf andern in einer Reihe angebrachten Figuren (Petrus, Marcellinus, Pollio u. A.), deren Extremitäten so mangelhaft sind, dass die Hände z. B. nur angedeutet erscheinen.

Am Ende des achten Jahrhunderts war selbst die bisher auf so mancherlei Weise festgehaltene Majestät des Heilands in der formlosen Leerheit harter Umrisse untergegangen. Wie er in der Cäcilien-Kapelle der Katakombe von S. Calisto auftritt, die zu Ende des achten Jahrhunderts geschlossen wurde, ist er fast nur der vollendeten Erniedrigung halber bemerkenswerth, welche der Greisenhaftigkeit des Zeitalters entspricht, wenn auch der Hässlichkeit dieses grossäugigen schmalen Jünglingskopfes noch immer eine gewisse Stille und Feierlichkeit inne wohnt.

S. Calisto. Die Breite der unteren Stirn ist ungewöhnlich gross, Brauen und Augen rund und starr, die Oberlippe lang, die Nase, gerade, dünn und lang, läuft spitz zu, der Bart besteht aus einer Reihe Locken unterhalb des Kinnes. Die Finger der formlosen Hände, von denen eine ein Buch hält, die andere segnend erhoben ist, sind nur skizzirt, — ein Gesammttypus, der im neunten Jahrhundert überhand nimmt. Die Umrisse sind dick und scharf bezeichnet, der Nimbus durch reich verzierte Kreuzarme getheilt, der Mantel bläulich, die Tunika roth. Die Nische, in welcher sich die Figur befindet, scheint in der gleichen gelben Deckfarbe bemalt gewesen zu sein, welche zu den Lichtern der Fleischtöne gedient hat, denen die Schatten in Halbtönen aufgesetzt sind. — Oberhalb der Nische ist noch eine weibliche Heiligenfigur angebracht, die vermuthlich älteren Datums ist, etwa aus dem siebenten Jahrhundert.

---

rothe Spuren erkennen. Vom Nimbus ist der äussere Rand gelb, das Uebrige lichtblau, durch einfaches Kreuz getheilt. Das linke Auge ist theilweis, das Kinn ganz zerstört. Die Conturen sind zwar stark, aber nicht schwarz. Unterhalb die Inschrift: „De Donis Dī Gaudiosus fecit.“

Und dieser arge Verfall der Kunst war weder von kurzer Dauer, noch blieb er auf Rom beschränkt. Wir begegnen ihm in Spoleto so gut wie in Neapel, hier z. B. in den Katakombenbildnissen der heil. Desiderius[2] und Curtius oder dem Brustbild mit Buch und Füllhörnern, dort in dem Erlöser mit Heiligen in der Krypta von S. Ansano,[3] rohe Arbeiten des neunten Jahrhunderts, von denen nur die erstere durch die Anwendung consistenterer Farbe von der herkömmlichen Technik abweicht.

Am tiefsten endlich sinkt das künstlerische Vermögen im Zusammenhang mit barbarischer Kostümirung während des zehnten Jahrhunderts; erst in einem Fresco der Krypta von S. S. Cosma e Damiano, welches wahrscheinlich die Jungfrau mit dem Kinde darstellen sollte, dann in einem andern ebenfalls mit schwerer Farbe, breiten und scharfen Umrissen auf rohen Bewurf aufgetragenen in der untern Kirche von S. Clemente zu Rom, wo unter anderen Figuren wieder die gekrönte Maria mit dem Kinde auf den Knien in juwelenbesetzter Kleidung von enganliegendem Schnitt abgebildet ist.

In gleicher Weise wie die Malerei verarmte auch die musivische Kunst. Der Kreis der Gegenstände, deren sie sich zu Ende des sechsten und während des siebenten Jahrhunderts bemächtigt, wird enger und stabiler, neue Compositionen werden nicht gewagt. Mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit und Dauer tritt die Vermischung römischer und neugriechischer Typen an den Tag, doch war auch dies im Ganzen vorübergehend. Als Beispiel können hier zunächst die Arbeiten in S. Lorenzo fuori le mura dienen. Die Kirche scheint unter Papst Pelagius gebaut zu sein (570—90); darauf deutet wenigstens der Umstand, dass derselbe mit dem Modell der Kirche in der Hand abgebildet ist. Wenn das Mosaik im Allgemeinen den Charakter des neunten oder zehnten Jahrhunderts trägt, so ist das Folge der Reparaturen und Uebermalungen.

---

[2] Von diesen Heiligen mit gelbem Nimbus und grossen Händen mit dünnem Gelenk trägt Desiderius in der Rechten ein Kreuz, Curtius hat blaues Gewand mit weissem Blumenmuster, die Conturen sind flüchtig, die Schatten schwarz, der Hintergrund farbig und mit Ornamenten versehen.

[3] Christus hat die übliche rothe Tunika, aber hellfarbenen Mantel mit rothem Schatten; sein Nimbus, dem die Kreuztheilung fehlt, ist gelb, die Technik leichte Wasserfarbe.

S. Lorenzo fuori. Der Gesammteindruck der Composition des triumphirenden Christus am Bogen der Kirche ist dürftig. Dem mit einem Kreuz in der Linken auf der Weltkugel sitzenden Heiland stellen Petrus und Paulus die Heiligen Stephan, Hippolyt, Lorenz und Pelagius dar, von denen nur die zwei letzten noch an Formen des sechsten Jahrhunderts erinnern. Wenn auch in den gestreckten Linien der Figuren noch einige Nachempfindung des Classischen bemerkt werden kann, so erkennt man doch in den starren Augen und gedrückten Nasen und in den düstergefärbten Gewändern der Christusgestalt mit dem Kreuznimbus schleunige Abnahme künstlerischen Vermögens. — Am untern Theile des Bogens sind Jerusalem und Bethlehem gemalt.

S. Teodoro. Eine identische Darstellung auf Goldgrund enthält die Apsis von S. Teodoro. Die beiden Hauptapostel bringen Jeder einen Heiligen herzu, Petrus den Patron der Kirche, der, ein Kreuz in der Hand, mit langem Spitzbart und in Schleifschuhen abgebildet ist.[4] Einige Köpfe nähern sich dem Stil, den wir in den Mosaiken von S. S. Cosma e Damiano fanden, aber mit Merkmalen des späteren Verfalls, die schon den Einfluss des Neugriechischen bekunden.

Der musivische Schmuck in der Apsis der Kirche von S. Agnese bei Rom, welche der Zeit Honorius des I. (625—38) anzugehören scheint, stellt die Verherrlichung der Patronin in Gegenwart anderer Heiliger dar. Lange Figuren, weder in Haltung noch im Typus durch Würde ausgezeichnet, stehen regungslos nebeneinander auf grünem Grund. Auch hier wieder jene Mischung des Stils: antike Empfindung in der Plastik der männlichen Köpfe und in der Breite des Gewandwurfs, griechischer Einfluss in der starren Linienführung der Figuren und Falten; düsteres Colorit, schroffe Schatten und harte Umrisse in dunkeln Tönen, rohe Ausführung mittels schlechtgefügter Würfel, wie sie den Römern eigenthümlich waren, vervollständigen den Eindruck des Verfalls.

S. Agnese. Aus sternbesetztem dreifachen Lichtschein reicht die Hand Gottes eine Krone für die heil. Agnes herab; diese ist mit dem Nimbus versehen, trägt Purpurtunika, weissgesäumten goldnen Mantel und Juwelenhalsband und in der Hand eine Rolle (theilweis erneuert). Honorius und Symmachus stehen bei ihr, ersterer in weisser Tunika und

---

[4] Die Köpfe der Apostel Petrus und Paulus sind Alles, was von der ursprünglichen Arbeit erhalten ist. Kopf und Hand des Heilands sind ganz modern, letztere formlos; ebenso ist sein Purpurmantel grösstentheils neu, und dasselbe gilt von Füssen und Gewändern des Paulus. Der von diesem geführte Heilige ist völlig verändert, Füsse und Hände des Petrus gleichfalls modern.

purpurnem Mantel, ein Kirchenmodell haltend, letzterer gleichfalls in Purpurkleid mit einem Buch in der Hand.

Aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts ferner ist die der heil. Jungfrau geweihte Apsis in S. Venanzio (Oratorium oder Seitenkapelle des Baptisteriums vom Lateran) bemerkenswerth.

Oratorio di S. Venanzio.

Umgeben von den Hauptaposteln, dem Täufer und fünf anderen Heiligen steht Maria mit ausgebreiteten Armen in der Altarnische,[5] darüber auf rothem Gewölk in goldnem Himmel schwebend das colossale Brustbild Christi, der ihr den Segen ertheilt, ein Gesicht von langen aber regelmässigen Zügen, durch herabwallende Haare und kurzen Bart unter dem Kinn eingefasst. Zwei Engel mit Heiligenscheinen halten zu jeder Seite Wacht, rundköpfige Gestalten mit mächtiger Brust, ihre Gewänder und die Binden, womit das Haar befestigt ist, flattern im Winde. An den Seitenwänden ausserhalb der Nische je vier Heilige, oberhalb die Evangelistenzeichen und die Städte Jerusalem und Bethlehem.

Während hier der Heiland mit den Engeln frührömischen Charakter trägt, ähneln die andern Darstellungen mehr den neugriechischen in S. Vitale zu Ravenna, und zwar nicht blos vermöge der Schlankheit ihrer Formen, sondern auch in der grösseren Sorgfalt der Ausführung, dem harmonischen Colorit und einer gewissen Straffheit der Gewandlinien, wie sie bereits in S. Agnese hervortrat. Und diese Verwandtschaft findet sich wieder in den Figuren der Apsis von S. Stefano rotondo, wo die schweren dunkeln Conturen, die breiten, durch straffe Linien umrissenen Gewänder trotz massenhafter Ueberarbeitungen noch immer die Manier des siebenten Jahrhunderts verrathen.

S. Stefano rotondo,

In den Jahren 642—49 auf dem Cölius erbaut enthält diese Kirche ein Mosaik, in welchem die Heiligen Primus und Felician, denen sie geweiht war, zu Seiten eines juwelenbesetzten Kreuzes unterhalb des Medaillons mit dem Christusbilde dargestellt sind. Die Hand Gottes reicht in herkömmlicher Weise eine Krone aus dem Regenbogenschein herab. Von der Originalarbeit ist wenig übrig geblieben.[6]

Ein vereinzeltes Beispiel neugriechischen Einflusses in Rom und zugleich das letzte aus dem siebenten Jahrhundert, welches

[5] Die Heiligen am Bogen links sind: Paulinian, Telius, Asterius und Anastasius; rechts: Maurus, Settimanius, Antiochianus und Cajanus. An den Figuren des Petrus und der Engel zur Seite Christi sind einige Restaurationen bemerklich.

[6] Das Kreuz und ein Theil des Hintergrundes mit dem Christusmedaillon ist mit Stuck nachgefüllt und bemalt, ebenso Theile der Figur des Felician.

sich dort findet, ist ein Mosaikfragment, das Papst Agathon i. J. 680 nach S. Pietro in vinculis übertragen liess, wo es den Altar rechts beim Eintritt in die Kirche schmückt.

S. Pietro in vinc.

Dargestellt ist der heilige Sebastian, eine lange schlanke Gestalt mit jugendlichem Gesicht und Flaumbart. Er ist nicht nackt, wie auf neueren Bildern, sondern in reichgeschmücktem barbarischen Kostüm mit langem Mantel, der auf der Schulter durch eine Agraffe zusammengefasst wird, und hält eine Märtyrkrone. Die Figur offenbart in Typus und Form den Einfluss des späteren ravennatischen Stils, die Gewänder sind hier etwas eckig, Licht und Schatten gut angegeben, aber infolge ihrer geringen Breite bleibt das Ganze ziemlich flach, wenn auch eine gewisse Würde der Haltung nicht fehlt.

Vom Ende des siebenten Jahrhunderts an übernahm die altrömische Weise von Neuem die Führung; die neugriechische Manier, die in Rom erst eingedrungen war, als das Kunstschaffen in Ravenna schon ein Jahrhundert lang stillstand, hinterliess als vereinzelte Spur eine gewisse Tendenz auf Schlankheit und Länge der Formen. Charakteristisch für die Selbständigkeit der Kunst in Rom ist, dass während uns die Geschichte von den bilderstürmerischen Wirren erzählt, welche zahlreiche byzantinische Künstler nach Italien trieben, hier nicht blos davon keine Wirkung bemerklich, sondern auch der frühere neugriechische Einfluss verschwunden ist. Von älteren Arbeiten, welche dem achten Jahrhundert zuzuschreiben sind, haben sich zwar nur Bruchstücke erhalten, aber in Verbindung mit denjenigen aus der Zeit Leo's des III. und Paschalis des I. verdeutlichen sie zur Genüge, wie die römischen Künstler stetig und in eigenthümlicher Weise abwärts gingen; war von eigentlicher Composition, von Gleichgewicht und Zusammenhang in der Figurenvertheilung ohnehin schon lange nicht mehr die Rede, so nahm jetzt auch die Schmächtigkeit der Gestalten, Incorrectheit und Leere der Formen überhand, eine allgemeine Monotonie, deren natürliches Correlat die Verflachung aller Plastik war. Wenn auch bei gewissen Typen in der eigenthümlichen Würde des Ausdrucks und der Haltung, in der Massigkeit und Breite der Gewandmotive trotz der Neigung zu parallelen Linien noch antikes Gefühl nachdämmerte, so konnte diese heruntergekommene Kunst doch nur Völkern auf niederer Stufe der Civilisation imponiren. Wie segensreich es auch für die heimische

Bildung gewesen ist, dass Karl der Grosse Zöglinge dieser Kunst nach Deutschland holte und mit ihrer Hilfe Schulen stiftete, an der objectiven Beurtheilung derselben wird dadurch nichts geändert.

S. Maria in Cosmedin.

Das vorerwähnte Fragment — eine Anbetung der Könige auf Goldgrund aus dem ersten Jahrzehnt des achten Jahrhunderts — ist aus der alten Basilika des heil. Petrus in die Sakristei von S. Maria in Cosmedin übertragen. Maria sitzt auf einem Polsterstuhl in herkömmlicher rother Tunika und blauem Mantel, das Kind auf ihren Knien in goldnem Kleid hat kreuztheiligen Nimbus; links die ärmliche Gestalt Josefs ohne Heiligenschein, rechts ein Engel in weissen Gewändern. Von den Königen ist nur noch ein Arm mit dem Weihgeschenk übrig.[7] Das Antlitz der Jungfrau zeigt zwar arge Formvernachlässigung, hat aber doch den Ausdruck vollkommener Ruhe; die Augen sind natürlich, die Haltung ebenfalls. Die Draperien, in ihrer Masse skulpturartig und in wenigen straffen parallelen Linien gezeichnet, scheinen sich der Gestalt glatt anzuschmiegen. Das Kind ist mangelhaft in der Form, ein Engel dabei von regelmässigem Wuchs und antikem Typus. Der Mangel der Schattengebung und die blauen Linien der weissen Kostümstücke, das Roth an den Fleischconturen, die Dünne und Länge der Gestalten, endlich die durchweg rohe Ausführung machen das Werk zu einem charakteristischen Repräsentanten des ganzen Jahrhunderts.

Leider sind uns die Schöpfungen Leo's des III. nicht erhalten, der in der Kunst wie in der Politik gleich thätig war. Denn dieser Papst, welcher Karl den Grossen nach Italien einlud, hat nicht nur neue Bauten ausführen, sondern auch alte Kirchen auffrischen lassen, unter anderen auch S. Apollinare in Ravenna, dessen Dach damals Einsturz drohte. Von den Mosaiken, durch die er (in den Jahren 795—816) die Siege des grossen Kaisers im Triclinium der Laterankirche verherrlichte, ist nichts übrig, als zwei Köpfe im vatikanischen Museum und eine Copie des untergegangenen Mosaiks der Chornische mit der Apotheose Karls und Sylvesters und dem heiligen Abendmahl.[8]

---

[7] Das Mosaik — um 705 zu datiren — ist restaurirt, einige Conturen übermalt; die Steine sind gross und rauh.

[8] Im Museum des Vatikan befindet sich eine alte und bärtige Figur mit Diadem in weisser Tunika und Purpurmantel. Es ist dem Anscheine nach ein Fresco aus dem 13. Jahrhundert und trägt die Inschrift: „Caroli M. Imperatoris effigies nongentos ante annos lectorio depicta. S. S. Benedicto XIV. P. M. A clericis regularibus devotis nomini majestatique eius oblata.“

Dagegen haben wir in S. S. Nereo ed Achilleo, einer Kirche unterhalb der Caracalla-Thermen in Rom aus Papst Leo's Zeit, ein künstlerisches Denkmal der Epoche dieses Mäcens, in welchem alle charakteristischen Züge des Jahrhunderts bewahrt sind. Auch dieses Mosaik zeigt die Mängel des obenbeschriebenen, aber es bietet zugleich ein interessantes Beispiel dafür, wie der bildnerische Sinn sich aus den Hauptpartien in die Nebendinge, in das Ornament und seine Einzelheiten zurückzieht.

S. S. Nereo ed Achilleo.

Am Triumphbogen steht auf dunkelblauem, mit rothem Gewölk unterbrochenen Grunde in einer elliptischen Glorie der Heiland mit lichtblauem Nimbus, zu den Seiten Moses und Elias ohne Heiligenschein, die beiden Patrone der Kirche vor seinen Füssen ausgestreckt. Rechts und links die Verkündigung und Maria mit Christus, von Engeln behütet, hohe schlanke Gestalten, die wenigstens die Würde der Ruhe haben, ohne vulgär in der Form zu sein; die Haltung einfach, die Proportionen gut. An den Engeln ist römischer Typus bemerkbar, die Gewandung durch freie und wenige straffe Linien bezeichnet, die Gesichter röthlich, wie auch die Umrisse des Nackten roth markirt sind.[9]

In dem Maasse, in welchem die Kunst zurückging, steigerte sich jene Bevorzugung des Nebensächlichen. In der Zeit des Papstes Paschalis in den Mosaiken der Apsis von S. Maria genannt Navicella auf dem Cölius tritt sie deutlich vor Augen.

S. Maria della Navicella.

Ein schönes Blätterornament auf Goldgrund, aus Vasen entspringend, bildet das Karniess des Bogens der Apsis. Innerhalb desselben die Jungfrau mit dem Kinde, von Paschalis (in Miniaturgestalt) angebetet, welcher vor ihr niedergeworfen liegt und einen ihrer Füsse fasst. Mit dieser Figur und den auf blumigem Grunde angebrachten Schutzengeln verglichen verräth die Figur Maria's die Tendenz nach übernatürlichem Ausdruck. — Oberhalb befindet sich Christus auf dem Regenbogen, die Apostel in einer Reihe an seinen Seiten; in den Bogenzwickeln die Propheten der Jungfrau. — Die Mängel der Arbeit sind die gewöhnlichen des Jahrhunderts, die Ausführung wie immer roh.

Wie schnell von nun an der Verfall sich vollzog, dafür spricht die Thatsache, dass in dem kurzen Zeitraum einer einzigen päpstlichen Regierung die Mosaisten, die zu Ende derselben arbeiteten, schon schwächer erscheinen, als die des Anfangs. In dem Mosaik

---

[9] Der Kopf der Jungfrau ist durch Restauration verdorben, auch andere Partien auf gleiche Weise, aber doch nicht so sehr beschädigt, dass das Urtheil dadurch wesentlich beeinträchtigt würde.



Mosaik d. IX. Jahrh. in S. Prassede zu Rom.



der Chornische von S. Prassede auf dem Esquilin sehen wir eine unter Paschalis dem I. (817—24) ausgeführte reine Nachahmung derjenigen in S. S. Cosma e Damiano; die Figuren haben alle Fehler der früheren Arbeiten, aber minder brillantes Colorit und dunklere Hintergründe.

S. Prassede.

Dargestellt ist Christus, auf den eine Hand von oben die Krone herabhält, mit Paulus, Petrus, Praxedis, Pudenziana, die beiden Letzteren wieder je von einem der genannten Apostel, die ihnen die Hand auf die Schulter legen, mit deutender Geberde dem Herrn vorgeführt; neben diesen dann rechts und links Figuren mit Emblemen; geschlossen wird das Rundbild durch zwei einanderzuneigende Palmbäume, auf deren einem, wie gewöhnlich, der Phönix sitzt. Unten wird es durch den Jordan begrenzt und unterhalb desselben endlich durch das Lamm und je sechs seitwärts aufgereihte Schafe, hinter denen links und rechts Bethlehem und Jerusalem angedeutet sind. Ein Parallelstreifen darunter trägt die Inschrift.[10] Ausserhalb an beiden Seiten hart aneinander und in völliger Symmetrie die 24 Aeltesten mit Kränzen in den Händen. Darüber in dem Mittelmedaillon das Lamm auf einem Altar liegend, dann folgen zu beiden Seiten zwei Engel und darnach die Evangelistensymbole zwei und zwei vertheilt. — Am Bogen findet sich eine seltsam realistische Versinnlichung des neuen Jerusalem[11]: inmitten eines unregelmässigen Vielecks steht Christus mit drei Engeln und empfängt die Huldigung der Aeltesten, während andere Engel an den Thoren das auserwählte Volk herbeizuladen scheinen. — In dem sogenannten „Garten des Paradieses", einer Kapelle derselben Kirche, ist z. B. die Archivolte mit einer Doppelreihe von Heiligen und Propheten in Medaillons musivisch ausgeschmückt,[12] die Kuppel durch ein Mittelmedaillon, das den segnenden Heiland trägt, in den Diagonalen vier Engel auf Weltkugeln.

Keine dieser Arbeiten zeigt einen Fortschritt von der Rohheit der Formen und der Ausführung, die seit dem Beginn des achten Jahrhunderts vorherrschten, doch ist eine Veränderung im Christustypus bemerkbar. Dieser nämlich entspricht dem früher be-

[10] Anastasius (de vitis Pontt.) bestätigt die Aussage der Inschrift, welche anfängt: „Emicat aula piae variis decorata metallis Praxedis .... Pontificis Summi studio Paschalis alumni etc. (s. d. Abbildung).

[11] Die Bilder, welche Rumohr (Ital. Forsch. I. 246) erwähnt, existiren nicht mehr.

[12] Oberer Streifen: der Heiland segnend (Mittelstück), unterer Streifen: Maria mit dem Kinde (Mittelst.). Die Medaillons auf dem Streifen rechts und links der Jungfrau enthalten 10 männliche und 2 weibliche Heilige; diejenigen zur Seite des Erstgenannten Apostel und Propheten. Unter den Zwickelfeldern des Portalbogens an jeder Seite zwei moderne Medaillonporträts von Päpsten, in den Zwickeln Prophetenbüsten. Sämmtliche Stücke sind stark überarbeitet.

schriebenen Colossalbilde in der Katakombe von S. Ponziano.[13] Diese Züge, so mangelhaft und unschön sie waren, wurden im neunten Jahrhundert gewissermassen kanonisch und behielten bis ins dreizehnte Geltung.

Zwei oder drei Gebäude, die vom völligen Verfall der Kunst zeugen, existiren noch in Rom. Zunächst S. Cäcilia, wo in der Chornische die Verherrlichung Christi in dunkelumrissenen flachen und leeren Formen, steifen schattenlosen und uncorrecten Gestalten abgeschildert ist.[14] Hier hat die Kunst jeglichen Charakter aufgegeben, römische und neugriechische Manier sind in armseligem Mischmasch untergegangen.

S. Cäcilia. Der Heiland aufrechtstehend ertheilt den Segen, sechs Heilige um ihn. Petrus bringt einen männlichen und einen weiblichen Heiligen, Paulus — hier zum ersten Male mit dem Schwert — führt die heil. Cäcilie, diese den Papst Paschalis, dem die Kirche ihren Schmuck verdankt. Der Hintergrund ist beinahe schwarz, mit rothen Wolken durchsetzt. Palmen, Phönix, der Fluss, Lamm und Schafe wie in S. Prassede.

Noch tiefer fast stehen die Mosaiken in S. Marco, einer Kirche der Venetianer, die Gregor der IV. i. J. 833 restauriren liess.[15] Mit Ausnahme des Heilands im Medaillon am Apsisbogen, der gleichartige Nachahmung wie die in S. Prassede zeigt, und der seitwärts auf ihn zu weisenden, einzeln auf kleinen Piedestalen stehenden oder hängenden Prophetenfiguren, offenbart sich hier von Neuem völlige Kindheit der Kunst, alle früheren Mängel sind beibehalten und neue hinzugethan: Gesichter und Gestalten eckig, die Bärte spitz, die Köpfe ohne Stirn und Hirnkasten, Hände und Füsse missförmig, die rothgeränderten Conturen breit und dunkel. Aber so unerfreulich das Hauptwerk, so reich und schön ist das Ornament, welches dasselbe umgibt.

Zweifelhaft bezüglich der Entstehungszeit, aber erwähnenswerth ist ein Mosaik in der kleinen dunkeln Kapelle Sancta Sanctorum im Lateran, welche der Meditation des Papstes gewid-

---

[13] S. S. 37.

[14] Paschalis soll in diese Kirche auch Darstellungen aus dem Leben der heil. Cäcilie haben malen lassen. Die Fragmente sind noch vorhanden, aber so nachgedunkelt, dass die Kritik keinen Anhalt findet. Nachbildungen davon bei Agincourt. Bl. 84. N. 3.

[15] Der Heiland zwischen den Heiligen Markus, Agapitus und Agnes (links), Felician und Markus mit Papst Gregor IV. (rechts).

met ist. Hier in der Mitte der Decke hat ein Künstler aus dem achten oder neunten Jahrhundert den segnenden Heiland mit dem Buch in der Hand in der Auffassung gemalt, wie sie den Mosaisten zur Zeit Paschalis' des I. oder dem Maler der Ponziano-Katakombe eigen ist.

Sancta Sanctorum. Lateran.

Christus hat runden Kopf mit herabhängendem Schopfhaar und schmalen in Locken getheilten Bart, seine Züge sind indess regelmässiger als die anderer verwandter Figuren. Vier fliegende Engel in angestrengten Bewegungen stützen das Medaillon. Sie haben noch etwas Antikes vermischt mit Spätgriechischem an sich, wie es in Italien fortwährend auftaucht. In derselben Manier sind die Heiligenfiguren in den Lünetten gehalten.

Auf gleiche Weise wie nach Rom drang neugriechischer Einfluss von Ravenna aus im Anfang des neunten Jahrhunderts auch nach Mailand, wo die Kirche des heil. Ambrosius ihren gar nicht unbedeutenden Prunk Mosaikarbeitern verdankte, deren Leistungen ziemlich auf der Höhe stehen, welche man von Schülern der späteren Kunst des Exarchats erwarten darf.[16]

S. Ambrogio. Mailand.

In der Chornische der thronende Erlöser, rechts von ihm S. Protasius, links Gervasius, Michael und Gabriel, ihre Schutzengel, schweben in heftiger Bewegung über ihnen und halten Kronen und Gerten in den Händen. Unter dem Thronschemel sind in Medaillons die Heiligen Marcellina, Candida und Satirus gemalt, und seitwärts davon zwei Compositionen, eine Predigt des heil. Ambrosius in Mailand und die Beerdigung des heil. Martin in Tours durch denselben Bischof.

Jene Mosaiken stehen im Charakter den römischen des siebenten oder achten Jahrhunderts — etwa denen in S. Teodoro, S. Agnese, Venanzio oder Pietro in vincoli — näher als die späteren in Rom selbst, und wir dürfen sie für ein Beispiel dafür ansehen, wie sich die ravennatische Kunst ausgestaltet haben würde, wenn ihr längere Fortdauer beschieden gewesen wäre; sicherlich würden dort die nämlichen Attitüden und Kostüme, dieselben starren Augen, die gleiche Heftigkeit der Bewegungen und ebenso reiche Behandlung der Ornamentik hervorgetreten sein.

[16] Ihre Ausführung soll ein Mönch Gaudentius i. J. 832 veranlasst haben. Restaurationen haben zu verschiedenen Zeiten stattgefunden, die erste vermuthlich im 12. oder 13. Jahrhundert, wenigstens ist die Gestalt Christi so schwach und schlaff, dass sie nicht in derselben Zeit wie der scheinbar gut erhaltene Kopf gearbeitet sein kann. Die Inschriften sind griechisch, über den Erzengeln steht: *Ο ΑΡ. ΜΙΧΑΗΛ* und *Ο ΑΡ. ΓΑΒΡΙΗΛ*. Die verwendeten Würfel sind gross und roh.

Die Manuscripte aus dieser Epoche bieten an sich wenig Interesse, aber sie bestätigen das allgemeine Urtheil über die Kunst derselben. Die Eigenart der römischen Manier und die Zähigkeit, mit der die antiken Traditionen festgehalten werden, tritt auch in den Miniaturen hervor.

Miniaturen. Vatikan.

Bezeichnend ist zunächst ein Manuscript des Terenz im Vatikan[17] aus dem achten oder neunten Jahrhundert, besonders eine Figur und ein Pseudoporträt des Dichters in einem von zwei Masken getragenen Medaillon. Die „Prologus" genannte Figur, die einzige intakte, ist in der grotesken Weise einer antiken Maske gemalt, trägt violette römische Tunika und hellrothen Mantel und hält in der Linken einen Bogen. Die Verhältnisse sind hübsch, nur die Hände dick und gross, die Conturen dunkelroth, die Fleischtöne lichtgelb. — Schwächer schon sind die offenbar von einem kindischen Nachahmer der Antike herrührenden stark restaurirten Miniaturen eines Virgil-Manuscripts daselbst aus dem neunten Jahrhundert.[18] Sind auch die Compositionen besseren früheren Arbeiten nachgebildet, so verräth sich doch der Stümper namentlich in der Behandlung der Gliedmassen.

Ebenso roh, aber interessant für das Studium des technischen Verfahrens der Zeit ist ein jetzt in der Minerva in Rom befindliches Pontifical des neunten Jahrhunderts, das ursprünglich für den Gebrauch Bischof Landolfs von Capua angefertigt war. Das Beiwort „tintor", welches Vasari auf den Künstler anwendet, trifft zu. Die Manier der römischen Verfallkunst ist in den derben schwerfälligen Gestalten ausgeprägt, die hier bei dem Bilde der Ordination eines Klerikers von damals figuriren, aber für den Formmangel entschädigt eine gewisse Lebendigkeit der Handlung. Grosse breite Köpfe, runde schwarze Augen und geröthete Backen, dazu die schattenlosen, stark und dunkel umrissenen Conturen der Gestalten geben zusammen mit den monoton gefärbten Gewändern und ihren Parallelstrichen ein Seitenstück zu den gleichzeitigen Apsisfiguren römischer Kirchen. Die Behandlung ist die herkömmliche lichte und dünne Wassermalerei von warmen gelblichen Lasuren in den Fleischpartien. — Endlich mag noch eine Miniatur-Darstellung des Taufritus mit dem Akt des Untertauchens — in einem unnummerirten MS. der Minerva in Rom — erwähnt sein, deren kurze Gestalten und Draperien noch mehr Antikes haben, als der obenerwähnte Terenz, welchem sie sonst in der Technik entspricht; auch hier sind besonders die Extremitäten fehlerhaft, die Augen sehr gross aufgerissen, die Conturen derb und stark.

Die Ceremonienbilder, wie sie die römische Malerei und Mosaikkunst vom siebenten bis zum Ende des achten Jahrhunderts

---

[17] MS. N. 3868 der Vatik. Bibl.
[18] MS. N. 3867.

ausschliesslich beschäftigen, haben nichts mit eigentlich religiöser Erfindung gemein, die Miniaturen aber sind einestheils plumpe Nachahmungen der Antike, anderntheils für eingehende Kritik von zu untergeordnetem Werth; dagegen tritt hier die Skulptur in gewissem Sinne ergänzend ein. In den Holzreliefs der Thüren von Santa Sabina auf dem Aventin, die von Innocenz dem III. einige Jahre vor Uebergabe an die Dominikaner unter Honorius dem III. gestiftet sind, — die Kirche selbst von Cölestin dem I. (421) —, haben wir interessante Ueberbleibsel erhalten. Die Flügel, in zahlreiche rechtwinklige Füllungen eingetheilt, enthalten Darstellungen aus dem alten und neuen Testament.[19] Genaue Betrachtung lehrt, dass der Stil der Holzschnitzereien dem zwölften Jahrhundert nicht angehört; sind sie wirklich zur Zeit Innocenz des III. gearbeitet, so hätten wir sie für Copien älterer Werke zu halten. Indess wird man kaum zu der Annahme berechtigt sein, dass Copisten des zwölften Jahrhunderts dies zu leisten im Stande waren; wenn doch, dann ist das Stück einzig in seiner Art. Die künstlerische Beschaffenheit entspricht der nachgeahmten Antike früherer Jahrhunderte, aber in Anordnung und Ausführung ist weit mehr Geist; sie übertreffen hierin sogar Mosaiken und Malereien aus Leo's des III. Epoche. Wo der Gegenstand und die Eigenschaft des Raumes nicht zu schlanker Bildung nöthigen, bemerken wir meist die gedrungenen römischen Formen. Für Tracht und Draperie sowie Auffassung der biblischen Scenen sind die durch die Zeit geheiligten Vorbilder der Katakombenmalerei und der Mosaiken von S. Maria maggiore maassgebend gewesen. Zur Bestätigung dieses Urtheils wird die nachfolgende Schilderung der wichtigsten Sujets genügen.

S. Sabina. Schnitzwerk.

Elisa ist u. a. dargestellt, wie er den Mantel vom Elias empfängt, letzterer wird in einem von zwei Rossen gezogenen antiken Wagen durch einen Engel gen Himmel geführt, der in seiner den Victoriagestalten entnommenen kühnen Bewegung die classischste und bestdrapirte Figur aller Nachahmungen der christlichen Verfallzeit ist; und er steht nicht vereinzelt: ein zweiter Engel, der einem unter ihm befindlichen das Haupt salbt, ist von gleicher Güte. Elisa ist schlank

[19] Die Täfelung der schön ornamentirten Rahmen der Reliefs ist von anderem Holze als die Schnitzereien, die sie einschliessen; letztere sind älterer Arbeit.

und elegant gezeichnet, im Gegensatz zu andern kurzen und untersetzten Gestalten wie sie z. B. in der Darstellung vom Schlangenzauber des Moses begegnen. In einem dritten Reliefbilde — die Israeliten beim Austritt aus dem rothen Meere von einem Engel begrüsst, während Pharao in seinem Zweigespann mit den Wogen kämpft — wird man lebhaft an die colossalen Rossebändiger des Monte Cavallo erinnert. Andrerseits findet man in der Anbetung der Könige, die phrygisch kostümirt sind, die frühen Katakombenmotive wieder. Eben so zeigt der bärtige, von langem Haar umwallte Christuskopf in der Scene auf dem Weg nach Golgatha, wo Simon das Kreuz trägt, altchristlichen Typus, während die Composition als solche den Mosaiken von S. Apollinare nuovo ähnelt. Der mit einfachem Nimbus und schönem Gewand gebildete Heiland in gebieterischer Bewegung, wie ihn eins der Medaillons vorstellt, unterscheidet sich wesentlich von den Christusfiguren selbst des neunten Jahrhunderts; aber in einem andern Medaillonbild — Christus in einer Glorie sitzend und Segen spendend — hat er wieder kurze Statur und antikes Kostüm, und die Beine sind ebenso bekleidet wie bei Figuren auf ravennatischen Grabmonumenten.

Vermöge der Gleichzeitigkeit kurzer und schlanker Figuren möchte man diesen Schnitzwerken höheres Alter zusprechen als manchen Mosaiken in Ravenna. Es fehlt ihnen auch nicht an anderweiten Merkmalen, welche die Skulpturen aus dem Ende des Exarchats charakterisiren. Symbole und Monogramme z. B. sind übereinstimmend. In der That hat ihre Zurückdatirung über das zehnte, ja selbst weit über das neunte Jahrhundert hinaus auch bereits eine historische Beglaubigung gefunden.[20]

Dass wir in Rom weder Mosaiken noch Malereien aus dem zehnten und elften Jahrhundert, der unglücklichsten und bewegtesten Zeit des Papstthums finden, ist sehr erklärlich. Aber von der Fortexistenz der Kunstthätigkeit zeugt nicht blos das einzelne Beispiel, welches hervorgehoben werden soll, sondern der Umstand, dass die Kunst, als sie bei Erstarkung der Kirche unter Gregor dem VII. alsbald wieder auflebte, trotz über hundertjähriger Pause noch im Besitz aller der Eigenthümlichkeiten war, die sie unmittelbar vor ihrem scheinbaren Verschwinden charakterisirt hatten.

Das Verdienst, die Traditionen der Künste gepflegt zu haben, gebührt zum guten Theil den Benediktinern; in einer ihrer Kirchen nicht weit von Rom finden wir denn auch nicht blos Arbeiten

---

[20] Thomas Maria Mamachio in seinen „Annales ordinis praedicatorum" (Rom 1756, vol. I. c. XVII) erklärt sie „seculo etiam VII°. fortasse vetustiores."

sondern zum ersten Male auch Namen damaliger Künstler erhalten. Nördlich von Rom, wenige Miglien von Nepi auf dem Wege nach Civita Castellana liegt Schloss und Benediktinerkirche San Elia; letztere von sehr alter christlicher Bauart trägt im Innern Wandgemälde der Brüder Johannes und Stephanus und ihres Neffen Nicolaus von Rom. Die Zeit, in der sie gearbeitet haben, ist nicht ganz genau anzugeben, aber die Art, wie sie Formen und Compositionen aus verschiedenen Perioden der römischen Kunst nachahmten, und das technische Verfahren, das sie befolgten, weist ins zehnte Jahrhundert zurück. Wie sehr ihr Werk auch von der Zeit gelitten hat, es gibt doch das Bild einer bisher verhältnissmässig unbekannten Entwickelungsphase. Die Künstler scheinen in Mosaikarbeit geübt gewesen zu sein, denn der Farbenauftrag ähnelt dieser Wirkung, auch verwenden sie nicht die dünnen Wasserfarben der früheren römischen oder neapolitanischen Katakombenmaler, sondern die Deckfarben der späteren, in denen z. B. der Christus in der Cäcilienkapelle zu S. Calisto gemalt ist: auf rauhem Gypsgrund ist das Incarnat in gleichmässig gelblichem Ton angelegt, darauf die Form in derben dunkeln Umrissen markirt, die Halbtinten in rothen, die Schatten in blauen Tönen aufgesetzt. Höhen und Tiefen sind mit weissen und schwarzen Strichen eingezeichnet; ein rother Tupf auf den Wangen deutet kräftige Gesundheit der dargestellten Figuren an. Haar und Draperie ist ebenso im Lokalton mit schwarzen und weissen Linien zur Bezeichnung von Falten, Lichtern oder Schatten behandelt. Im Ganzen haben wir eine Reihe flauer unplastischer Gestalten vor uns, obenein ohne Werth in Zeichnung oder Ausdruck.

San Elia di Nepi.

In der Apsisnische, in welche die Hand Gottes vom Schlussstein herabweist, steht der Heiland, die eine Hand ausgestreckt, in der andern eine Rolle. Zu seiner Rechten Paulus in ähnlicher Haltung und Elias in kriegerischem Habitus auf Paulus deutend, von ihm getrennt durch eine Palme, worauf der Phönix als Sinnbild der Unsterblichkeit sitzt. Auf der Linken Petrus, jetzt nur noch undeutlich erkennbar, und wahrscheinlich noch ein andrer Heiliger;[21] tiefblauer Hintergrund

[2] Neben dem Medaillon mit dem Lamm sowie auf den Rollen in den Händen der Apostel Petrus und Paulus befinden sich Sprüche: bei Letzterem die Stelle Ad Timoth. II, 4. 7: Bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi; bei Petrus: Tu es Christus: filius dei vivi etc.

mit rothen eckigen Wolken hebt die Figuren, ein Apsisbild, wie sie zahlreich in römischen Kirchen vorkommen, im Arrangement dem von S. S. Cosma e Damiano nicht unähnlich, mit welchem auch die Heilandsgestalt mit den regelmässigen Zügen, aber etwas gedrückter Nase, der seltsamer Weise runzeligen Haut, der hohen Stirn, dem langen schwarzen Haar, dem doppelten Spitzbart, endlich Tunika, Mantel und Sandalen eine allgemeine Verwandtschaft hat. Dagegen stehen die schlanken Heiligen-Figuren der andern Seite, S. Elias mit dem kleinen Kopf und langen Körper, den spätern Mosaiken näher, während wieder Haltung, Bewegung und Gewänder in ihren Lineamenten und die Mangelhaftigkeit der Extremitäten an Bilder in S. S. Nereo ed Achilleo erinnern. An anderen Theilen des Bildes ist endlich auch neugriechischer Einfluss zu bemerken. — Unterhalb des grünen Vordergrundes, wo die vier Flüsse unter den Füssen Christi hervorspringen und das Lamm sein Blut in den Kelch ergiesst, läuft das Ornament, welches die Malereien der Nische von den unteren Friesen der Apsis trennt. Hier ist zu oberst Jerusalem gemalt und in den Räumen zwischen den drei Fenstern[22] auf gelbem statt goldnem Grund[23] die zwölf Schafe zwischen Palmen; Bethlehem, welches ohne Zweifel zur Rechten den Schluss bildete, existirt nicht mehr. Im nächsten Streifen thront der Heiland zwischen zwei Engeln, die je ein Labarum in einer und blau und roth gestreifte runde Gegenstände in der andern Hand tragen, und sechs weiblichen Heiligen auf blauem mit Sternen besetzten Grunde, unter denen Katharina mit reichem Kostüm und Diadem und Lucia zu erkennen sind. Die runden Augen und ovalen Gesichter sowie der reiche Schmuck dieser Figuren verräth Berührung mit fremden Elementen, die im siebenten und achten Jahrhundert in Rom unverkennbar ist. Die Engel mit ihrem in Knoten aufgerafften Haar und fliegenden Bändern haben immer noch regelmässige Züge. Ferner sind die Wände der Tribune mit drei bruchstückweise erhaltenen Bilderreihen geschmückt: rechts oben Propheten mit Rollen, in der Mitte Märtyrer mit Kelchen, unten alttestamentliche Scenen; links zu unterst ebenfalls biblische Darstellungen aus der Apokalypse. Haupt- und Querschiffe waren ohne Zweifel auch mit Bildern bedeckt, die aber leider zu Grunde gegangen sind. — Unter den Füssen der Christusfigur in der Apsis haben die Künstler ihre Namen in folgender Weise eingeschrieben: Joħ. FF. Stephanu frs̄. picto. e. Romani et Nicolaus Nepv̄ Johs.

Die oben beschriebenen Malereien in San Elia sind weit lehrreicher und interessanter als die aus späterer Epoche und selbst als die Mosaiken des elften Jahrhunderts in Rom. Sie alle führen zu der Wahrnehmung, dass zu derselben Zeit als die politischen

[22] Eins derselben ist zugesetzt und trägt eine Figur des Johannes aus dem 15. Jahrhundert.

[23] Dieselbe Imitation des Goldes ist auch bei den Heiligenscheinen Christi und der Heiligen angewendet.

und gesellschaftlichen Zustände Italiens sich neu zu gestalten begannen, die Kunst in jener Mischung römischer und byzantinischer Dürftigkeit und bei den Mängeln beharrte, die aus der wüsten Vergangenheit stammten. In Wahrheit aber hob sie sich beim Eintritt in das zweite Jahrtausend, vorerst freilich nicht in schnellem Aufschwung der höheren ästhetischen Leistungen, wohl aber im Geschmack für schönes Beiwerk. Diese Wendung, die bereits während der tiefsten Erniedrigung vorbereitet war und zuerst in dem Reichthum des Ornaments an Rahmen und Maasswerk und in der Anwendung des Goldes statt des herkömmlichen Blau für die Hintergründe hervortrat, führte nun aber auch zur Wahl neuer Stoffe und zu malerischem Vortrag.

War zuerst die Schilderung der Leiden Christi ganz vermieden worden und bezeichnet nachmals jene Scene, wo Simon das Kreuz für den Heiland trägt, die äusserste Grenze der Annäherung an den Calvarien-Cyklus, so verschwindet diese Scheu im zehnten und elften Jahrhundert und man gefällt sich von nun an geradezu in Abbildungen der Passion und des Todes. Die zahlreichen Krucifixe, welche die verschiedenen Phasen des Schmerzenskampfes zur Anschauung bringen, sollen in einem besonderen Capitel (V.) betrachtet werden. Wo die Darstellung in Kirchen vorkommt, steht sie in der Regel derjenigen Christi als Weltrichters gegenüber. In dieser Weise ist sie z. B. innerhalb des Portals zu S. Urbano alla Caffarella in Rom im elften Jahrhundert gemalt.

S. Urbano alla Caffarella.

Christus steht hier aufrecht auf einem Gestell, worauf die Füsse einzeln angenagelt sind; ein leichtes Tuch deckt die Hüften, über ihm zwei Halbfiguren geflügelter Engel. Rechts „Calphurnius", links Longinus — deren Namen angeschrieben sind —, jener hält den Schwamm empor, dieser stösst dem Heiland die Lanze in die Seite. Noch aber bewahrt das Antlitz Christi im Todeskampfe Heiterkeit, die offenen Augen drücken keinen Schmerz aus. Rechts und links stehen Maria und Johannes, über ihnen die Schächer, von denen der eine reuig nach dem Heiland blickt, beide ruhig, die Arme hinter dem Kreuz zusammengebunden. Eine fremdartig gekleidete Figur unter dem Gekreuzigten, die man wohl für Magdalena zu nehmen hat, hält ein Kleidungsstück und scheint das Brett stützen zu wollen, worauf die Füsse befestigt sind. — Die mit der Kreuzigung zusammenhängenden Episoden dehnen sich nach beiden Seitenwänden aus, worauf Scenen aus der

Passion und den Legenden der Heiligen Urban, Laurentius, Cäcilie u. a. gemalt sind. Der Kreuzigung gegenüber im Chor sitzt Christus Segen spendend und mit dem Buch zwischen zwei Engeln, Petrus und Paulus zur Seite. — Unter den Passionsbildern findet sich jetzt auch die Darstellung der Kreuzschleppung durch Christus selbst. — Wären die Gemälde nicht durchgehend restaurirt und übermalt, so würden sie neue Aufklärung über das technische Verfahren des beginnenden elften Jahrhunderts geben; am intaktesten sind noch die an den Bogenwänden links. Im Allgemeinen werden die altrömischen Eigenthümlichkeiten der Composition beibehalten, die Könige in der Anbetung phrygisch kostümirt. In den zur Schlankheit neigenden Figuren ist eine gewisse Ruhe, wenn auch lebensvollere Geberde als in den Compositionen zu S. S. Nereo ed Achilleo.[24] — Bei der Verkündigung, wo Maria auf dem Throne sitzt, während der Engel ihr naht, ist in einem Nebenraume ein altes Weib in schöner Bewegung sichtbar; auch der Faltenwurf ist hier freier als er vordem war.

Von nicht sehr verschiedener Gattung ist eine Reihe Gemälde, die aus S. Agnese bei Rom in das lateranische Museum geschafft sind. Die ältesten enthalten Darstellungen aus dem Leben der heil. Katharina und Agatha. Die Proportionen sind hier eher etwas schlanker als in S. Urbano. Ihre kleinen runden Augen, dünnen Nasen, Lippen und Hälse wirken nicht unangenehmer als die technische Behandlung der schweren rothen Umrisse der in Deckfarbe auf Grün aufgelegten gelben Fleischtöne und der gesunden Wangen. In Verbindung hiermit mögen noch die elf Scenen aus dem Leben des heil. Benedikt in demselben Museum genannt werden, welche jenen in Stil und Technik entsprechen.[25]

Indess die Kunst sich in Rom auf diese Weise von Generation zu Generation vererbend fortsetzte, kam aus den Werkstätten des Ostens neues Leben nach Süditalien. Im Jahre 1070 — so erzählt Leo von Ostia — sandte der Benediktiner-Abt Desiderius von Montecassino nach griechischen Mosaisten, um die Apsis über dem Hochaltar ausschmücken zu lassen, weshalb er auch den

[24] An der Basis der Kreuzigung liest man: BONIZZO FRT AXPI MXI, eine nicht ungewöhnliche Bezeichnungsweise für: A. D. 1011. Aber die Inschrift ist nachgemalt, vielleicht über eine ursprüngliche ältere. Nach Rumohr's Zeugniss (Ital. Forsch. I. 277) ist sie in einem alten Manuscript mit Miniaturen in der Bibliothek Barberini in Rom nach diesen Gemälden copirt.

[25] Andere ebendaselbst aufbewahrte Freskenreste, wie z. B. ein Bischofskopf und die Figur eines greisen Heiligen sind moderner und vielleicht aus dem 14. Jahrhundert.

Novizen seines Ordens die musivische Kunst zu erlernen befahl, „welche seit der Invasion der Lombarden in Italien verloren gegangen sei".[26] Wie kühn diese Behauptung Leo's war, muss unsere bisherige Schilderung dargethan haben, wenn er nicht lediglich vom Süden der Halbinsel redet und insbesondere auf das Regiment der lombardischen Fürsten von Benevent deutet, dessen Druck bis zur Mitte des elften Jahrhunderts dauerte. Von grösserer Wichtigkeit ist die Frage, ob die durch Desiderius berufenen byzantinischen Griechen bessere Künstler waren, als ihre römischen Zeitgenossen? Da die Mosaiken in Montecassino nicht mehr existiren, so haben wir hierauf keine directe Antwort zu erwarten, doch lässt sich einigermaassen aus der Analogie schliessen, dass die musivischen Arbeiten zu S. Ambruogio in Mailand aus dem neunten Jahrhundert die römischen aus derselben Periode nicht übertrafen. Infolge des Mangels von Mosaiken wird die Reihe von Gemälden um so werthvoller, die uns aus dieser Zeit erhalten sind. Ausgeführt für die Benediktiner zu S. Angelo in Formis bei Capua und von entschieden griechischem Stil beweisen sie nicht blos, dass Künstler aus Griechenland oder Constantinopel während des elften Jahrhunderts in Süditalien überhaupt thätig waren, sondern ferner, dass diese in keiner Beziehung über den einheimischen standen. Für die Datirung der Bilder sind einige historische Angaben nöthig. Als der Normanne Richard im Jahre 1058 das Fürstenthum Capua in Besitz genommen hatte erlaubte er den Benediktinern nach Empfang der Salbung mittels der heiligen „ampulla" von Montecassino, ein neues Kloster bei Capua zu gründen. Dieses — S. Angelo in Formis — und seine Kirche wurde 1065 durch die Besitzungen ausgestattet, welche den im Laufe der Zeit gänzlich zerstörten Kirchen S. Giovanni, S. Salvadore und S. Ilario zu Capua angehört hatten. Erweitert wurde aber die Kirche erst 1073. Es geschah auf Veranlassung Papst Gregor des VII. und unter Beistand Herzog Richards sowie des Erzbischofs Erveo von Capua durch denselben Abt Desiderius den III., welcher zuvor bereits die Hauptabtei der Benediktiner

---

[26] Leo von Ostia bei Muratori, Rer. ital. Scriptt. IV. p 442.

in Unteritalien wiederhergestellt und mit Mosaiken geschmückt hatte.[27] Um 1075 wurde sodann die Kirche zu S. Angelo durch Erveo geweiht.

S. Angelo in Formis.

In der Apsis thront der Heiland mit segnender Geberde und das Buch in der Hand. Seitwärts befinden sich die Evangeliensymbole, die Hand Gottes erscheint aus einer mit fächerartigem Ornament umgebenen Oeffnung. Unterhalb der Nische an der Apsiswand die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael zwischen dem Abt Desiderius, der das Modell der Kirche trägt, und einer jetzt ganz verwischten Benediktinerfigur. — Auf der entgegengesetzten Seite, also über dem Hauptportal, ist das heilige Abendmahl abgebildet; hoch oben thront der Heiland in einem elliptischen Glorienschein, Segen und Fluch mit den Händen ertheilend, die einzig noch erhalten sind. Unter ihm reicht ein Engel eine Rolle über den Kopf empor, deren Inschrift verschwunden ist, während auf den Rollen zweier andrer Engel zur Seite die Worte „Venite benedicti" und „Ite maledicti" noch zu lesen sind. Ueber der Christusfigur zwischen den oberen Fenstern vier Posaunen blasende Engel, darunter wieder zu beiden Seiten der Hauptfigur die zwölf Apostel auf langen Bänken und ebensoviel anbetende Engel. Neben den Engeln unterhalb des Heilands sind einerseits die Heiligen gruppirt, Märtyrer und Bekenner beiderlei Geschlechts, und andrerseits die verdammten Seelen, welche von Teufeln in die Hölle getrieben werden. Der unterste Fries links enthält die Gerechten, welche Blumen pflücken und tragen, im Gegensatz zu Anderen rechts, die von Dämonen gequält und zu den Füssen Lucifers geschleppt werden, eines wüsten Ungeheuers mit Klauen statt der Hände (leider fehlt jetzt der Kopf), das in Ketten geschmiedet dasitzt und Judas Ischarioth unter den Armen gequetscht hält. Handlung und Bewegung in diesem Höllenbilde verräth die Neigung, die man schon damals für Darstellungen der ewigen Pein hatte, wie die Wichtigkeit, die dem Lucifer gegeben ist, den Beschauer mit Grauen vor der Sünde erfüllen sollte.

Die Darstellung der Höllenqual gelang den rohen Malern von S. Angelo in Formis besser als die der Paradiesesfreuden. Ihre Vorstellung von Christus, wie sie in der Apsis zur Schau steht, ist überaus kümmerlich; ein widerwärtigerer Typus wird kaum aufzufinden sein, als er in der Formlosigkeit dieser Hände und Füsse, der Trauer des grossen Kopfes, dem ganzen knöchernen Gemächt mit

---

[27] Die glückliche Vollendung seines Unternehmens feiern nachfolgende Verse, die sich jetzt am Architrav des grossen Portals finden:

Conscendes caelum si te cognoveris ipsum
ut Desiderius qui sacro flamine plenus
a complendo legem Deitati condidit aedem
ut capiat fructum qui finem nesciat ullum.

Bezüglich der historischen Notizen vergl. Lo Monaco, Dissertazione sulle varie vicende di S. Angelo in Formis. Capua 1839. Fol.

flachem und losem rothen Haar und seinen dunkeln Conturen zum Ausdruck kommt. Die zusammengezogene Stirn, welche sich über grossen runden Stieraugen wölbt, eine dünne langzugespitzte Nase, kleiner Mund und kurzer struppiger Bart, endlich zwei Kleckse auf den Backen vollenden die Verzerrung.

Die Erzengel der Apsis sind rundköpfige Gestalten mit mandelförmigen Augen und Spitznasen, der Mund nur durch einen Strich angedeutet; rothe Flecke auf den Wangen, starke Nacken, Flügel und weite Kleider, die mit Edelsteinen und Gold in breiten Mustern überladen sind, charakterisiren die bunte Darstellung. Einer der Evangelisten sowie die Engel mit den Posaunen schreiten mächtig und gewaltsam im leeren Raume; sinnlose dreieckige Stofflappen scheinen fliegende Gewänder bedeuten zu sollen. Hier und da begegnet bei einzelnen Gestalten ein Anlauf zur Grossartigkeit, so bei dem Engel unter dem Heiland im jüngsten Gericht, einem schönen Motiv, das in späteren Jahrhunderten Nachahmung fand.

S. Angelo in Formis.

Auf den Wänden oberhalb der Bögen des Mittelschiffs sind wieder drei Bilderfriese, zuerst Propheten und Könige des alten Testaments, dann Scenen aus der Passion, dann eine Reihe, die jetzt übertüncht ist. In der Kreuzigung ist der Heiland aufrecht dargestellt, die Füsse einzeln auf ein Postament genagelt; das Haupt mit scheinbar drohendem Ausdruck neigt sich leicht zur Seite nach Maria hin, die links unten steht; Leib und Beine sind gut proportionirt, wenn auch äusserst roh gezeichnet. Brustmuskeln und Unterrippen sind durch dreifache rothe Striche angedeutet. Johannes und die Jungfrau sind steif und bewegungslos. Ueber dem Heiland Sonne und Mond, letzterer in Gestalt eines klagenden Weibes; Engel mit dem Ausdruck heftigen Schmerzes fliegen um das Kreuz. Seitwärts ist die Vertheilung der Kleider und die Schaar der Priester und Soldaten zu Pferde gemalt. — Von den beiden Apsiden, welche die Querschiffe von S. Angelo schliessen, zeigt die zur Rechten noch Spuren einer Maria zwischen zwei Engeln und sechs Brustbilder weiblicher Heiliger darunter. — Ausserhalb der Kirche befindet sich in einer Doppelblende über dem Architrav des Hauptportals auf einem von zwei schön bewegten schlanken Engeln getragenen Medaillon die Halbfigur der Jungfrau mit erhobenen Armen in einem schweren goldnen Diadem und reich vergoldeten knappanschliessenden Gewändern. Darunter in der inneren Lünette ein geflügelter Engel, ebenfalls Halbfigur und in gleichartiger Kleidung mit rhombischen Goldmustern; er hält eine Gerte in der Rechten und in der Linken eine Scheibe mit der Aufschrift: M̄P̄ ΘV̄. Beide Figuren, minder roh und von wohlgefälligerem Typus als die im Innern der Kirche, scheinen von einem Künstler herzurühren, der die Aufsicht über jene führte, die nach seinen Angaben arbeiteten; die Farbenskala ist bei ihm die nämliche, aber die Behandlung zeigt mehr Verständniss. — Die Gemälde an den Thürlünetten — Scenen aus dem Leben Antonius des Abtes und Paulus des Eremiten — sind zum Theil verwischt.

Der technische Charakter aller dieser Malereien ähnelt der eingelegten Arbeit. Sie sind im Gegensatz zu den meisten früheren, wo der untere Bewurf zur Vorzeichnung der Conturen, der zweite erst zur Ausführung dient, auf Einem Kalke aufgetragen, der für die Fleischtöne mit Grün unterlegt ist, worauf die Lichter mit dicker gelber Deckfarbe, die Schatten mit bräunlichem Roth colorirt wurden. Die Gewänder sind bunt und von harten Contrasten. Dass die Künstler Griechen waren, beweisen ausser den Inschriften die Trachten und die Uebertreibung in Form und Handlung der Figuren, aber sie handhabten nicht nur kein andres Verfahren, als ihre römischen Nebenbuhler in Nepi, sondern standen in der Kenntniss unter jenen. Ihre Bedeutung liegt einmal darin, dass sie den Thatbestand der Formlosigkeit des byzantinischen Stils jener Tage nachweisen und dass sie andrerseits die frühesten Beispiele zusammenhängender Kirchendekoration bieten, deren einzelne Gegenstände einander untergeordnet sind. Endlich haben wir hier auch den ersten Versuch der nachmals so stabilen und bevorzugten Darstellung des jüngsten Gerichts.

Dem Eifer des Abtes Desiderius danken wir ferner den Wiederaufbau des Klosters S. Benedetto, für dessen Apsis er überdies musivische Darstellungen Christi und der Apostel Petrus und Paulus bestimmte.[28] Gleichartige Dekorationen der Schiffe, zu denen er die Anregung gegeben hatte, wurden von seinem Nachfolger Oderisius von Montecassino[29] ins Werk gesetzt, der auch die Kirche S. Giovanni in Capua mit den später in die Kathedrale versetzten Mosaiken zierte. Fehlen uns sonach musivische Denkmäler aus der Zeit des Desiderius, so bieten die unmittelbar nach ihm ausgeführten Arbeiten dem Urtheil Anhalt.

S. Giovanni. Capua.

Unter den Ueberbleibseln sehen wir Maria mit dem Christuskinde auf den Armen und den beiden Johannes zur Seite. Die Inschrift M͞P Θ͞V beweist ebenso für den griechischen Ursprung, wie die Beschaffenheit der Figuren ihrerseits für die niedrige byzantinische Kunstweise: sie sind missförmig, eckig in den Gewändern und hölzern in der Haltung, Christus lang und hager.

---

[28] Lo Monaco a. a. O., wo die betreffenden Originalnotizen zu finden sind.

[29] Oderisius oder Odericus war Abt von Montecassino im J. 1089, wie ein Dokument aus diesem Jahre lehrt, das sich im Archiv des Kapitels zu Capua befindet. S. das Dokument im Appendix zu Marco Lo Monaco a. a. O.

Das Ganze, durch Versetzung und Ausbesserung obenein stark beschädigt, erhebt sich nicht über die schlechtesten Bilder von S. Angelo und die Nachwelt darf sich über den Untergang der Mosaiken in Montecassino und in anderen capuanischen Kirchen trösten. Dieser armselige byzantinische Stil setzte sich auch noch weiter südlich in Otranto und Amalfi fest[30] und seine Nachwirkung finden wir bis spät im dreizehnten Jahrhundert, in Gemälden des Museums zu Neapel und anderer Galerien, die dem Bizzamano d'Otranto zugeschrieben werden,[31] und endlich in der Jungfrau mit dem säugenden Kinde im Kloster Monte Vergine bei Avellino: dieses Weib mit den hässlichen Formen und Zügen, dem weiten Diadem und Goldkostüm steht auf der niedrigsten Stufe byzantinischer Kunst und noch unter ihrem Seitenstück zu Amalfi.[32]

Die Normannenfürsten des südlichen Italien begnügten sich nicht lange mit diesen Arbeiten capuanischer Mosaisten und Maler, die überdies keineswegs auf der Höhe dessen stehen, was der Osten damals leistete. Nach Eroberung Siciliens im zwölften Jahrhundert konnten sie ohne Schwierigkeiten etliche hundert Arbeiter herbeibringen, um eine Menge Kirchen musivisch ausschmücken zu lassen. Dem Stolz der Sicilianer ist es nicht genug, wenn man zugibt, dass an den Mosaiken zu Cefalù, Palermo und Monreale Künstler aus Griechenland oder Constantinopel thätig gewesen sind, sie nehmen mehr in Anspruch: da griechische Elemente zu allen Zeiten auf der Insel bestanden und die Sarazenen überdauert haben, so konnten auch Christen unter der duldsamen Fremdherrschaft gelebt und sogar gearbeitet haben, sodass sie jetzt nur eine Kunstthätigkeit wieder zu wecken brauchten, die kurz zuvor in Sicilien blühte. Die Gegner dieser allerdings kühnen Auffassung bemühen sich ihrerseits, den Ursprung der Künstler nachzuweisen, die im zwölften Jahrhundert in Sicilien gearbeitet haben, ein Unternehmen, das bei dem Mangel an historischen Berichten

[30] S. in der Kirche Madonna del Rosario die Jungfrau mit dem Kind.

[31] Eins der neapolitanischen Gemälde, die ganz diesen orientalischen Stil und den Namen Bizzamano tragen, stellt den heil. Georg zu Pferde vor, dem eine Miniaturgestalt behilflich ist, den Drachen zu spiessen. Oben ist die Hand Gottes zu sehn und seitwärts die unvermeidliche weibliche Figur.

[32] Der vergoldete Nimbus Maria's in Monte Vergine erweitert sich nach einem Engel hin, um den Kopf deutlicher sehn zu lassen.

ebenso grosse Schwierigkeiten macht.[33] Als wichtiges Moment für Entscheidung der Frage muss betont werden, dass die Kunst nach Beendigung des Bildersturmes in Constantinopel im neunten Jahrhundert neu gepflegt wurde und dass Italien an den Niello-Thoren der Kathedrale zu Amalfi (aus d. J. 1000) und an denen der Kathedrale zu Salerno (von 1099) recht ansehnliche Beispiele von der Fähigkeit in der Zeichnung besitzt, wie sie den Künstlern von dort noch im elften Jahrhundert eigen war.[34] Ueberdiess darf nicht vergessen werden, dass zwischen den Küsten Süditaliens und Griechenlands auf den schmalen Wasserstrassen ein reger Verkehr stattfand, an welchem u. a. auch Pisa theilnahm.

Die ältesten Mosaiken der Normannenzeit in Sicilien sind die im Dom von Cefalù, dessen Grundstein i. J. 1131 durch Erzbischof Hugo von Messina gelegt wurde.[35] Laut der Inschrift in der Apsis liess König Roger dieselben 1148 ausführen. Erhalten sind nur die Arbeiten in den Chorräumen.

Kathedrale von Cefalù.

In der Halbkuppel ein colossales Brustbild des segnenden Heilands in der Glorie, zwischen vier Engeln, welche die Kreuzfahne halten, dann auf gleicher Höhe an der Seitenwand des Chores Medaillons mit Melchisedek, Hosea und Moses.[36] Ein zweiter Streifen an Chor und Apsis enthält die zwölf Apostel, ein dritter die Jungfrau umgeben von Joel, Amos und Obadjah; tiefer unten eine Reihe Propheten, Patriarchen und Heilige — ursprünglich Petrus, Vincenz, Laurentius, Stephan, Gregorius, Augustin, Dionysius, Abraham, David, Salomo, Jonas, Micha, Nehemia, Theodor, Georgius, Demetrius, Nestor, Nikolaus, Basilius, Chrysostomus, Theodosius, von denen einige verschwunden sind. — Christus trägt goldverbrämte Purpur-Tunika und blauen Mantel, der um Arm und Schulter mit eckigen die Wirkung der Form mehr hindernden als hebenden Wulstfalten modellirt ist. Der Kopf zeigt ein vollkommenes Ascetengesicht mit dürren knochigen Zügen, von schweren übereinanderlastenden Haarmassen umgeben, die reihenweis in Wellen auf die Schultern hängen; der doppelte Schopf auf der zusammengezogenen Stirn wird von jetzt an gewöhnlich. Die

---

[33] S. Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco: Duomo di Monreale. Palermo 1838.

[34] Aehnliche Thüren erhielt Papst Gregor VII. im J. 1070 aus Constantinopel; sie wurden in S. Paolo fuori le mura angebracht, sind aber dort durch den Brand im vorigen Jahrhundert zerstört worden.

[35] S. Pirri, Eccl. Mess. bei Serradifalco a. a. O.

[36] Die von Herrn Riolo ausgeführten meisterhaften Restaurationen, welche diese Bilder hoffentlich ganz wiederhergestellt haben, verdanken wir dem Kunstsinn des Baron Mandralisca.

Bogen der Brauen sind natürlich geschwungen, die Augen ohne Starrheit, die Nase dünn und lang, der Mund klein, regelmässiger Bart deckt Lippen, Backen und Unterkinn. Der muskulöse nackte Hals zeigt allerdings noch offenbare anatomische Fehler.

Sie stehen auf weit höherer künstlerischer Stufe als die gleichzeitigen römischen. Die Räume sind gut vertheilt, die Apostelgestalten haben nicht mehr die Formlosigkeit der früheren, die Gewandung erinnert vermöge ihrer Breite und Eleganz an ältere classische Zeiten, wenn auch die engen Kleider etlicher Engel mit den breiten oder rhombischen Goldornamenten noch orientalischen Geschmack merken lassen. In den Gesichtern der Apostel ist der herkömmliche Typus erkennbar, die der grossen Engel, deren Haar mit Bändern aufgebunden in den Nacken herabfällt, sind rund, plump und still, aber trotz der byzantinischen Neigung der Nase nicht so unerfreulich im Ausdruck wie gewöhnlich. — So schön, ja majestätisch die Christusfigur bei all ihren Mängeln auch ist, so sind ihr doch die unterhalb angebrachten Apostel überlegen; charakteristisch genug für die Künstler der Zeit, dass ihnen überall da, wo es auf christlichen Ausdruck ankam, zu dem antike Vorbilder nicht anwendbar waren, der bildnerische Geist ausging. So geben sie den Heiland in der Magerkeit der Abstinenz, nicht in idealer Gestalt. Sie befriedigten damit den Geschmack beschränkter Vorstellungsart, aber das Begehren nach neuen Typen liessen sie leer ausgehn. Und doch führte Ein Weg zu beiden Zielen. Begonnen hatte man mit Nachahmung der Antike, die Zeit gestaltete sie um, endlich war man ihr entfremdet. Um ideale Formen wieder zu erlangen, bedurfte es keines erfinderischen Künstlergenius, sondern nur der Aneignung rein classischer Vorbilder, wie sie sich im Zeitalter der Renaissance vollzog.

Dass an den Mosaiken von Cefalù verschiedene Hände thätig gewesen sind, geht aus dem Vergleich der dem Beschauer zunächst gelegenen Partien mit den entfernteren hervor, die weit hinter jenen zurückstehen. Aber durchgehends begegnet man genauer und sorgfältiger Zeichnung, nicht mehr der unangenehmen Gedrungenheit der Gestalten mit dunklem Lineament. Wie die rothen Conturen des Kalkgrundes beweisen, sind die Figuren vor der Einfügung der Mosaikwürfel völlig vorgezeichnet gewesen, eine Beobachtung, durch

welche der Forscher einigermaassen für den Verlust der ausgebrochenen Stücke entschädigt wird. Wahre Farbenharmonie und gute Perspective, hübscher Sinn für Plastik und geziemende Unterordnung der an sich schönen Ornamente unter die Hauptbilder stellen den Künstlern treffliches Zeugniss aus. Die Lichter des Carnats sind genau naturgemäss, in den Schatten herrscht Grün vor. Endlich ist die technische Vervollkommnung in dem festeren Einsatz der Würfel hervorzuheben.[37]

Aus gleicher Zeit, aber geringer als diese — sei es nun weil ursprünglich von weniger guten Händen gearbeitet, sei es durch Restauriren lädirt — sind die Mosaiken der dem heil. Petrus gewidmeten Schlosskapelle (Capella palatina) in Palermo, erbaut 1132[38] durch König Roger den II. von Sicilien und acht Jahre später geweiht.[39] Die theils nach der Einweihung, theils 1143,[40] theils noch später entstandenen Mosaiken füllen die Haupträume.

Capella palatina. Palermo.

Die auf Goldgrund ausgeführten Scenen aus dem Leben des Petrus und Paulus an den Seitenschiffen, die Heiligen- oder Prophetenfiguren oberhalb der Bögen des Langhauses und am Seitenschiffe zur Linken — hier sind es Gregorius, Sergius, Basilius, Johannes der Isaurier u. a. — wetteifern mit den besten Leistungen in Cefalù; ein segnender Christus zwischen Petrus und Paulus über dem Marmorthron ist in Typus und Formgebung geringer und repräsentirt eine spätere, schwächere Kunst. Dasselbe gilt von dem Heiland mit Engeln in der Kuppel.[41]

Aus derselben Periode stammen die reichen Thier- und Blätterornamente, womit eins der Zimmer des Schlosses von Palermo geziert ist. Aber Glanz und Geschmack an Kirchendekoration blieb nicht auf den ersten sicilianischen König beschränkt. Der

---

[37] Die Hintergründe dieser Apsis-Mosaiken sind grau. Viele Conturen sind mit Farbe verstärkt und zwar offenbar von den ursprünglichen Werkmeistern.

[38] Pirri, Tab. Reg. cap. Palat. bei Serradifalco, a. a. O.

[39] Dass das Gebäude im Jahre 1140 vollendet war, geht aus der folgenden verstümmelten Notiz hervor, welche Abbate Buscemi im Giornale eccl. p. la Sicilia Vol. I. aus der Bibl. communale zu Palermo mittheilt:

III K. Ma... odem die dedi —
..tio ecce. S. Petri
..pellae Regiae
panormitanae
.acta fuit tempore
..oriosi et magni
regis Rogerii
.anno dominice
.ncarnationis M°C°X°L

Geweiht ist die Kirche an demselben Tage, an welchem sie fertig wurde. Ebend.

[40] Laut einer Inschrift in der Kuppel. S. Serradifalco a. a. O.

[41] Diese Mosaiken sind durch mehrfache Reparaturen aus verschiedener Zeit beeinträchtigt.

grosse Admiral Georgio Antiocheno liess die Kirche S. Maria dell' Ammiraglio, jetzt la Martorana, beginnen, welche 1113 geweiht und 1143[42] unter König Roger vollendet und ausgestattet wurde; ihr musivischer Schmuck hat durch Zeit und Reparaturen schwer gelitten, sodass die Verdienste der Künstler nur aus vereinzelten Figuren oder Stücken zu würdigen sind.

S. Maria dell' Ammiraglio, Palermo.

In der Seitenapsis des rechten Querschiffes ist eine noble und majestätische Halbfigur von regelmässigen Proportionen und Zügen, die heil. Anna mit einer Palme darstellend, wohl erhalten. Eine Composition des Todes der Maria über einem der Kuppelbögen zeigt den Leichnam auf dem Grabe, umgeben von den Marien, Engeln und Aposteln, von denen sich einer über die Brust der Todten beugt, um nach dem Herzschlag zu lauschen. Diese sowie andere Heiligen- und Engelgestalten an verschiedenen Stellen der Kirche sind den schönsten Mosaiken in Cefalù ebenbürtig. Dagegen ist die Darstellung der Geburt Maria's über einem andern Kuppelbogen in jeder Hinsicht unbedeutender. Die Kuppel selbst lässt vor Dunkelheit keinen Eindruck ihrer musivischen Dekoration gewinnen.

Am imposantesten in ganz Sicilien war vermöge des Umfangs seiner Mosaikdekoration der Dom zu Monreale, welcher im zwölften Jahrhundert genau nach den in Constantinopel und Ravenna vorhandenen Vorbildern des sechsten Jahrhunderts gebaut ist. Der künstlerische Werth seiner Denkmäler jedoch steht denen der Kathedrale von Cefalù und palermitanischer Kirchen nicht gleich. Eine Bulle Alexanders des III. lehrt uns, dass sie 1174 noch im Bau war, eine Bulle Lucius des III. aber bezeugt ihre Vollendung i. J. 1182 und rühmt sie als einen bewunderungswürdigen Tempel des Herrn, desgleichen seit den Tagen des Alterthums von keinem Könige errichtet sei.[13]

Dom zu Monreale.

Die Mosaiken sollen zunächst diejenigen Stellen des alten Testaments illustriren, welche das Kommen des Messias vorbedeuten, sodann das Leben Jesu bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes, schliesslich die Verherrlichung des Erlösers und den Triumph der Kirche. — Das colossale Brustbild Christi in der Halbkuppel der Apsis steht in Typus und Formgebung unter dem von Cefalù, die Züge, schwer im Charakter,

[42] Die Originaldiplome gibt Morso, Palermo antica, ihre Copien bei Serradifalco a. a. O.

[43] Ueber die Mosaiken spricht Ricardus de S. Germano, Chron. ad ann. 1189, bei Serradifalco.

sind weder regelmässig noch belebt.[44] Etwas tiefer haben wir ihn in ganzer Statur zwischen den Erzengeln und den zwölf Aposteln neben seiner Mutter thronend. — Die Wände oberhalb des Bogens, welcher den Chor von der kleineren Tribune trennt, tragen zwölf Prophetenfiguren; auf dem Bogen zwischen der kleinen Tribune und dem Querschiff befindet sich die Halbfigur Emanuels nebst acht Medaillons mit Propheten zu jeder Seite; an der entgegengesetzten Wand des Bogens die Verkündigung. — Die Querschiffe füllen doppelte Mosaikfriese, welche Darstellungen aus dem neuen Testament enthalten, die Halbkreisbögen an der Vierung im Mittelpunkte der Kirche zeigen in Medaillons die Vorfahren Christi nach der Genealogie des Matthäus, und einer der Bögen zwischen Vierung und Langhaus die heil. Sophia — Personification der Weisheit Gottes —, von den Erzengeln Michael und Gabriel angebetet. — Zwei Mosaikenstreifen am Hauptschiff vergegenwärtigen Scenen des alten Testaments, solche des neuen, welche den am Querschiff dargestellten untergeordnet sind, bedecken die Wände der Seitenschiffe; die Apsiden am Schluss der Schiffe tragen Darstellungen aus dem Leben der Hauptapostel.

Unter den neutestamentlichen Bildern sind die der Passion nicht wesentlich von den traditionellen Compositionen verschieden, wie sie bisher schon häufig begegneten, und wie sie später die Wände des Langhauses in der oberen Kirche von S. Francesco zu Assisi bedecken sollten. Die Gruppirung ist belebt, bei etlichen, z. B. in der Auferstehung bei den schlafenden Wachen, finden sich merkwürdig kühne, ja sogar verkürzte Bewegungen. Die Auffassung des Heilands in der Kreuzigung dagegen ist bei diesen Mosaisten und bei älteren Künstlern sehr verschieden: hier deutet der herabhängende Bauch und der verzerrte Körper, das geneigte und schmerzvolle Haupt auf den Fortschritt des Materialismus in der Kunst. Die gesonderte Anheftung der Füsse ist beibehalten und als anatomische Studie betrachtet ist die Figur nicht so unvollkommen, wie ihre späteren Repliken. — Im Winkel des linken Querschiffes, oberhalb eines marmornen Thrones sieht man Christus noch einmal, wie er Wilhelm dem II. die Krone aufsetzt. Diese und eine einzelne Johannesfigur, die aus der alten Taufkapelle am rechten Querschiff in eine Nische des rechten Seitenschiffes versetzt ist, gehören zu den sorgfältigsten Arbeiten des ganzen Gebäudes. Im Allgemeinen jedoch sind Gestalten und Gesichter

[44] Ob der Kopf ursprünglich ist, kann bezweifelt werden.

der Propheten und Heiligen denen in Cefalù nicht mehr gleich, eine gewisse Steifheit und Verdrehung macht sich bemerklich, die Augen sind weiter geöffnet und starrer, der Faltenwurf straff und eckig. Auch die Reinheit der Farbenskala lässt nach, graulich rothe Schatten mit ihren breiteren und schärferen Linien kündigen schon den Verfall der sicilianischen Kunst an. Kaum ein Jahrhundert später und wir haben in der Kathedrale zu Messina Mosaikarbeiten, die selbst von den Capuanischen noch übertroffen werden.

Kathedrale zu Messina.

Dort in der am besten conservirten, wenn auch sehr schadhaften mittleren Apsis sind Eleanor, das Weib Friedrichs von Aragon, und Elisabeth, die Gemahlin König Peters, abgebildet, zu beiden Seiten des Thrones knieend, auf welchem Christus und Maria zusammen sitzen, von Engeln und weiblichen Heiligen bewacht. Die Apsis rechts ist dem König Ludwig von Anjou und dem Herzog Johann von Athen gewidmet, die, von Heiligen gestützt, neben Johannes dem Täufer angebracht sind. In der dritten Apsis knieen König Friedrich und Peter neben dem Bischof Guido von Messina mit Heiligen und Engeln, alle unter einer sehr mangelhaften Christusfigur in der Glorie. — An dem erstgenannten Apsismosaik fallen besonders die langen Gewänder mit ihrem Faltengewirr und die schlechte Zeichnung der Figuren auf, die indess noch erträglicher sind als die auf den Seitenbildern, wo Missverhältniss der Formen und Rohheit der Zeichnung auf gleicher Stufe stehen. —

Den Einfluss der sicilianischen Mosaisten kann man auf dem Festlande Italiens, z. B. in Salerno, wohl spüren, nur sind die Arbeiten in der von Robert Guiskard 1084 gegründeten Kathedrale in einem Zustande, der aller Kritik spottet.

Kathedrale von Salerno.

Eine einzelne Halbfigur des Matthäus in einer Thorlünette ist jedoch nicht ohne Ausdruck und nähert sich den besseren Leistungen Siciliens. Zwei Kanzeln ebendort, an welchen Architektur und Mosaikornament geschmackvoll zusammenstimmen, beweisen wenigstens, dass es mit der Kunst im äussersten Süden nicht schlechter bestellt war als sonst in Italien. Die beiden Stücke sind am Ende des dreizehnten Jahrhunderts von Johann von Procida gestiftet; die eine mit den Evangelistenfiguren an den Kanten, von denen Matthäus als Sinnbild der Weisheit die Schlange hält, ist ein unverächtliches Zeugniss der Zeit.

Am entgegengesetzten Ende der Halbinsel, aber durch Seeverkehr und Handel in fortwährendem Zusammenhange mit dem Osten theilte Venedig mit Sicilien den Besitz griechischer Mosaikarbeiter. Vergeblich, wenn nicht geradezu den Gesichtspunkten

des vorliegenden Buches widersprechend würde es sein, wollten wir uns angesichts solcher Mosaiken, wie sie S. Marco bietet, in eine minutiöse Untersuchung darüber einlassen, welche Theile etwa Künstlern des elften und zwölften Jahrhunderts angehören möchten. Offenbar haben wir in den Kuppeln der Vorhalle alttestamentliche Compositionen, welche dem Charakter der sicilianischen gleich kommen, aber wie fast sämmtliche Mosaiken der Kirche, so sind auch diese Jahrhunderte hindurch in Restauration gewesen. Fest steht nur, dass in Venedig wie in Sicilien Künstler von byzantinischer Schule thätig gewesen sind, und zwar vielleicht schon vor dem elften Jahrhundert.

S. Marco. Venedig.

Was von griechischer Kunst in Miniaturen dieses Zeitalters aufbewahrt ist, zeigt die Eigenthümlichkeiten der sicilianischen Mosaiken.

Miniaturen.

Unter den 60 illuminirten Zeichnungen eines griechischen „Menologiums" in der vatikanischen Bibliothek[45] taucht der Stil von Cefalù wieder auf, wenn diese Miniaturen auch älter sein mögen als jene Mosaiken. An dem Gesichtsausdruck und der schlanken Gestalt, dem edeln Kopf und der würdevollen Attitüde eines Heilands in der Glorie, von Aposteln umgeben, die ihrerseits zwar lange und hagere Gestalten, aber ernste und eigenthümliche Köpfe zeigen, erkennt man Charakterzüge der siculo-normannischen Periode. Symmetrisch geschmackvolle Anordnung zeichnet eine Reihe Compositionen aus, unter denen namentlich die „Geburt Maria's" und darin die verständnissvolle classische Haltung der heil. Anna auffällt, die auf dem Bett liegt, während andere Frauen mit Zubereitung des Bades für das Kind beschäftigt sind. Eine „Anbetung der Hirten" ferner ist nicht blos um des typischen Arrangements willen interessant, für dessen nachhaltige Geltung die Nachahmungen in der Oberkirche zu Assisi, die des Cavallini in S. Maria in Trastevere zu Rom und der sienesischen Schule Zeugniss ablegen, sondern auch wegen des strengen Festhaltens an Eigenheiten früherer Zeit. In dem Uebergewicht der Köpfe, in der skulpturähnlichen Behandlung der Gewänder und in der Vernachlässigung der Extremitäten bekunden die griechischen Miniaturisten Verwandtschaft mit ihren in Mosaik arbeitenden Landsleuten; selbst die Gewaltsamkeit der Action, welche diesen zuweilen eigen ist, kehrt hier wieder in der Darstellung des Martyriums des Heiligen, der von einem Löwen zerrissen wird. Bei der Kreuzigung Petri und eines Andern[46] ist das Nackte mit einer gewissen Kraft, wenn auch etwas conventionell vor-

---

[45] N. 1613.

[46] S. p. 296 und 427.

getragen. In der Taufe Christi legt Johannes die Hand auf des Heilands Haupt und drei Engel stehen an der andern Seite. — Das Ganze zeichnet sich durch lebendige, klare und leidlich verbundene ziemlich pastose Farbe aus. Die technische Methode ist auch hier Auftrag der Fleischtöne auf graugrünem Generalton. Der Grund ist golden, Wangen und Lippen sind mit Roth lasirt.

Miniaturen.

Diesen verwandt sind die Miniaturen des Climachus aus dem elften oder zwölften Jahrhundert.[47] Sie zeigen die nämliche Technik, sorgfältig ausgeführte Zeichnung, schlanke Formgebung, aber in der Haltungslosigkeit, den schreckhaften Blicken und wirren Draperien offenbart sich der schwächere Stil. Von dem Verfahren des Künstlers gibt die erste Darstellung der Reihe — ein Auserwählter unter dem Schutze von Engeln die Stufen zum Paradiese emporsteigend, auf deren Höhe der Erlöser in der Glorie sitzt, — eine deutliche Vorstellung.

Völlig unberührt von byzantinischem Einflusse erhielt sich damals die römische Kunst in ihrer Individualität. An Malereien hat sie uns wenig hinterlassen; dafür nahm sie die Arbeit in Mosaik wieder auf, die in der dunkelsten Zeit geschlummert hatte. Alter und Reparatur erschwert genaue Würdigung dieser Wandbilder; Folgendes ist ohngefähr der Hauptbestand:

Zuerst in der zu S. Paolo vor Rom gehörigen Kapelle del Martirologio eine Kreuzigung und ausserdem zahlreiche Figuren an Dach und Wänden.

Cap. del Martirologio S. Paolo.

Auch hier ist Christus, eine Figur von guten Verhältnissen, aufrecht und mit offenen Augen dargestellt, die Arme etwas gebogen, die Füsse getrennt an das Holz genagelt; über dem Kreuze Sonne und Mond und zwei Engel in Brustbild; rechts und links Maria mit Johannes und neben ihnen ein Reiter mit Helm und Lanze; der Typus der Gestalten ähnlich denen in S. Urbano. — An den Wänden die Apostel Petrus und Paulus mit Stephan, Lorenz u. a., oben die Evangelistenzeichen, — sämmtlich aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts.

S. Lorenzo fuori.

Ferner am Portal von S. Lorenzo fuori le mura eine Communion und Krönung Peters von Courtenay und biblische Episoden; endlich das Leben des heil. Laurentius in derselben Kirche. Entstanden sind die Bilder unter Honorius dem III., wahrscheinlich im Jahre 1217, die Figuren lang und hager, die Gewänder von guter Intention, die Fleischtinten wieder auf graugrüner Untermalung. Wichtig sind sie erstens als Arbeiten Einer Schule und Technik,

---

[47] N. 394 d. vatik. Bibl.

dann aber auch weil sie in Composition, Raumvertheilung und einem regeren Zug der Bewegungen hin und wieder an die Antike erinnern und sich von den utrirten Attitüden frei halten, die in der anderen griechischen oder byzantinischen Kunstweise bereits den Verfall andeuten.

Schliesslich wenden wir uns noch einmal zu den Miniaturen, weil in einigen derselben Gegenstände des Evangeliums in einer Weise disponirt vorkommen, welche später typisch geworden und in etlichen Schulen mit grösserer oder geringerer Treue bis zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts beibehalten worden ist.

Miniaturen in S. M. s. Minerva.

In der Miniaturfolge eines mit der Benedictio fontis beginnenden Handschriftenbandes in S. Maria sopra Minerva ist zunächst die Gruppe von Darstellungen aus der Passionsgeschichte beachtenswerth. Sie sind roh gezeichnet, mit starker Betonung der Umrisse, etliche Figuren sehr kurz und hässlich, kaum besser als Spielkartenbilder. Die Technik ist Deckfarbe auf graugrünem Untergrund, rothe Flecke bezeichnen die Backen. Auf dem einen scheint der Heiland, eine hagere hölzerne Gestalt, die Pforten der Hölle überwunden zu haben und tritt auf sie, indem er die Hand helfend nach dem greisen Adam ausstreckt; hinter diesem, der so aus dem Limbus hervortaucht, ist eine Menge Volks. Ein zweites zeigt den Gekreuzigten ganz in der bisherigen Darstellungsweise; auch Maria und Johannes nebst Sonne und Mond fehlen nicht. Ferner ist die Schöpfung durch eine weibliche Gestalt symbolisirt, welche zwei Ungethümen die Brust reicht: dem Licht, das trivial genug durch das Emblem eines Leuchters, und der Finsterniss, die durch ein trauerndes Weib gekennzeichnet ist. Darüber der Heiland in Glorie mit der in Wolken sichtbaren Gotteshand.[48]

S. Paolo fuori.

Passionsbilder von ebenso realistischer und roher Behandlung finden wir auch in einer Bibel zu S. Paolo vor Rom.

Vatikan.

Aehnliche Mängel der Zeichnung, aber andere technische Methode lassen Illustrationen des vom Presbyter Donizo von Canossa zum Lob der Gräfin Mathilde von Toscana verfassten Gedichts im Vatikan erkennen.[49] Hier sind nämlich die Bildchen mit der Feder umzogen, die Fleischtöne leicht in durchsichtigem Gelb gemalt, die Backen wieder roth betupft; Härte der Farbencontraste und Schattenlosigkeit gemahnen an Kartenbilder. (Die hier und da bemerkbaren Deckfarbenkleckse rühren von Restauratoren her.)

Bibl. Barberini.

Das interessanteste Specimen typischer Composition bietet jedoch ein Exultet aus der nämlichen Zeit im Palast Barberini dar. Auf der

---

[48] Das Manuscript vermuthlich aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts, die Miniaturen sehr beschädigt.

[49] MS. N. 4922 der vatik. Bibl., ebenfalls aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts. Millin (s. Rumohr, Ital. Forsch. I. 242) weist auf eine Copie desselben hin.

ersten Seite liest ein Priester (levita) auf der Kanzel den Hymnus zur Weihung der Osterkerze, welche auf dem Kandelaber hinter einer Gruppe Rauchfässer schwenkender Kleriker steht; im Hintergrund die Gemeinde. Auf dem dritten Blatt ist das Noli me tangere gemalt: der Heiland wendet sich in jäher und heftiger Bewegung der mit ausgestreckten Armen vor ihm knieenden Magdalena zu. Weiter hin ist die Erde in der Allegorie eines nackten Weibes vorgestellt, das auf bluniger Wiese, wo die Bäume des Guten und des Bösen wachsen, einen Ochsen und eine Schlange säugt. An andrer Stelle sehen wir Adam, wie er, die linke Hand auf der Brust, von der um Eva's Beine gewundenen Schlange die verbotene Frucht nimmt und zu gleicher Zeit einen Apfel isst, den Eva ihm reicht. — Ein folgendes Bild „Christus in der Vorhölle" ist im Ganzen Wiederholung des oben erwähnten, nur hält der Erlöser das Kreuz in der Rechten und tritt auf Lucifers Leib. In einem Ornamente darüber finden wir die erste Abbildung Gottes, eine Halbfigur, die mit gewaltsamer Bewegung auf Christus herabweist. — Ein Papst mit dreieckiger Tiara, mit einem Bischof und einem Mönch zur Seite, welcher letztere Honig in einem Obstgarten sammelt, wo Bienen von gigantischer Grösse schwärmen, vervollständigen die nennenswerthen Details dieses Werkes.

Sind jene Leistungen — namentlich die im Preispoem der Gräfin Mathilde — auch minder fehlerhaft als andere aus derselben Zeit, wie ja durchgehends eine gewisse Regelmässigkeit der Formen nicht zu verkennen ist, so stehen sie in künstlerischem Werth doch immer noch niedrig. Köpfe und Augen sind rund, die Wangen geröthet, die Conturen schwarze und rothe Streifen, die Fleischtöne gelb, die Gewänder unharmonisch gefärbt und ohne Schattenlinien; am mangelhaftesten und hässlichsten ist das Nackte, der Farbenauftrag ohne Körper auf weissem Grund.[50]

Als die Mosaiken zu Anfang des zwölften Jahrhunderts in Rom wieder in Aufnahme kamen, offenbarten sie mehr den Luxus der Ornamentik als irgend welche Vorzüge in der Composition oder Formgebung. So haben wir in der Apsis zu S. Francesca Romana, die zu den ältesten nachweisbaren Denkmälern dieses Zeitalters gehört, eben nur wieder einen der oben oft beschriebenen Gegenstände, Maria mit dem Kinde in prachtvollstem Farbenlüstre vergoldeter Draperien und Kronen, der aber nur bestimmt scheint, das Auge von der gänzlichen Bewegungslosigkeit dieser mangelhaften Figuren abzuziehen.

---

[50] Rumohr (a. a. O. I, 245) schliesst aus der Schreibart des Manuscripts auf das elfte oder zwölfte Jahrhundert.

S Francesca Romana.

Die Jungfrau sitzt unter Bögen inmitten der heil. Jakobus und Johannes einerseits, Petrus und Andreas andrerseits. Die letztgenannte Figur ist am besten erhalten und übertrifft diejenigen von S. Marco, wie auch die Anwendung des Roth und Schwarz in den Fleischtönen dort häufiger ist als hier, wo sie statt dessen unplastischen gelben Ton haben. Die Krone Maria's gleicht denen in dem miniirten Exultet der Barberini-Bibliothek. Ihr engschliessendes Kleid ist verschwenderisch mit Gold und Edelsteinimitation ausstaffirt; der Christus hager und hässlich.[51]

Heiterkeit der Farbe und Ornamente bei etwas besseren Proportionen charakterisirt ein späteres Mosaik des zwölften Jahrhunderts an der Front der Basilika S. Maria in Trastevere, das Maria mit dem Kinde zwischen den weisen und thörichten Jungfrauen darstellt. Die übrigen Arbeiten in der Kirche, insonderheit die kurzen untersetzten Heiligengestalten an der Tribune mit ihren lahmen Bewegungen offenbaren das Herabsinken der Kunst zur gewöhnlichen Dekoration.

S. Maria in Trastevere.

Ein Bild in der Apsis, Maria mit Christus, zeigt gleiche Eigenthümlichkeiten und Fehler; der Heiland ist von grösserer Statur als die Mutter; diese trägt eine prachtvolle Krone und Goldzierat, wozu noch ein reich geschmücktes Fächerornament kommt. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Calixtus, Laurentius, Papst Innocenz der II. (1139), Petrus und die Päpste Cornelius und Julius mit dem Presbyter Calipodius. Unter dem Throne Bethlehem, Jerusalem, die zwölf Schafe und vier Flüsse auf blauem Grund. Ausserdem gewundene Aeste und Laub, worin Vögel zu zwitschern scheinen. Am Tribunenbogen Jesaias und Jeremias und darüber Kinder, Vasen und Blumen; rechts und links ein Baum und die Symbole der Evangelisten; über der Mitte das Kreuz mit sieben Leuchtern.

Noch ausschliesslicher tritt die blos dekorative Tendenz in der Apsis von S. Clemente in Rom auf.

S. Clemente.

Inmitten reicher Weinranken der Gekreuzigte mit zwölf Tauben zu Häupten und unten am Kreuz Maria mit Johannes. Die vier Kirchenlehrer, Schäfer mit Ziegen und Vögeln sind im Ornament verstreut und unterhalb die Paradiesströme, das Lamm und die heiligen Städte. Am Bogen der Tribune Laurentius mit dem Rost, Paulus in Gestalt des Lootsen, endlich Petrus und der heilige Clemens mit dem Anker. In der Mitte oben schliesst das Mosaik mit dem Heiland und den Evangelistenzeichen ab.

---

[51] Das ganze Mosaik ist stark restaurirt, die ursprünglichen Partien zeigen äusserst rohe Behandlung.

In der Haltung des Gekreuzigten bezeugen besonders die geschlossenen Augen eine neue Auffassung. Die Figuren sind nicht so schlecht wie in S. Maria in Trastevere, aber die Gewänder noch immer steif und eckig. Allerdings ist Fortschritt unverkennbar, aber er erstreckt sich weniger auf das Wesentliche, als auf das Beiwerk im Ornament und reichere Farbenentfaltung.

Unterkirche von S. Clemente.

In der seit 1858 entdeckten geräumigen Kirche unter S. Clemente sind ebenfalls Spuren alter Gemälde zum Vorschein gekommen, am Mittelschiff Maria mit dem Kinde und zwei weiblichen Heiligen, und eine Kreuzigung des Petrus; wichtiger sind die im südlichen Seitenschiff, nämlich die Einführung des heil. Clemens in den päpstlichen Stuhl durch Petrus, dann derselbe Heilige Messe lesend; ferner auf einem Pfeiler Daniel in der Löwengrube, auf dem andern Scenen aus Heiligenlegenden. Auch die Seiten sind mit zahlreichen Bildern bedeckt: der Himmelfahrt Maria's, der Kreuzigung und der Hochzeit zu Kana, ausserdem Christus in der Vorhölle, die Marien am Grabe, Bestattung eines Heiligen und Heilung eines Kindes am Grabe des heil. Clemens mit Figuren der Stifter;[52] endlich der heil. Clemens mit einem Donator und Christus zwischen Clemens und Andreas. Die ganze Arbeit darf in die Zeit um 1200 gesetzt werden.

Mit dem Ablauf des zwölften Jahrhunderts wird das Beobachtungsfeld immer grösser, die Beispiele massenhaft. Wollte man streng chronologisch verfahren, man müsste von jetzt an fortwährend von Nord nach Süd und von Ost nach West umher schauen, um die lediglich durch Zeitfolge mit einander in Verbindung stehenden Leistungen zu prüfen. Wir übergehen eine Anzahl roher Fresken des zwölften Jahrhunderts in der Kirche S. Paolo fuori di Porta romana zu Spoleto, deren Verdiensten oder richtiger Mängeln mit flüchtiger Erwähnung genug geschieht,[53]

---

[52] Unter verschiedenen Inschriften liest man dort: „Ego Beno de Rapiza cū Maria vxore mea pro amore dei et beati Clementis p c r e c." Der Name des Donators (=Radpert) soll sich im 11. und 12. Jahrh. öfters im Register der Farfa finden (vgl. Gregorovius, Gesch. d. St. Rom IV. 651).

[53] Diese Fresken, gleich denen in Nepi und in S. Angelo in Formis auf Einem Bewurf ausgeführt, finden sich in dem Theile der Kirche, welcher über dem neuen Dache liegt, und bestehen in Darstellungen alttestamentlicher Scenen — Erschaffung Eva's und Vertreibung aus dem Paradiese — einem Christuskopf und Prophetenfiguren. Rohe Zeichnung

sowie eine Reihe Kruzifixe an verschiedenen Orten Italiens, um die Schilderung der Kunst in Rom zunächst durch Nachweis der geringen Wirkung fortzusetzen, welche der spät byzantinische Stil, wie er sich in Sicilien dokumentirt, hier ausübte.

Das Nischenmosaik in S. Paolo fuori le mura ist nichts als eine Wiederholung der alten Darstellung des Heilands zwischen einer doppelten Reihe von Heiligen und angebetet von der kleinen knieenden Figur Papst Honorius des III.

S. Paolo vor Rom.

Im unteren Streifen der Apsis stehen zwei Engel und die zwölf Apostel zur Seite eines mit dem Kreuz versehenen Altars steif und leblos aufgereiht, durch Palmen von einander getrennt. Die Figuren zeichnen sich durch sorgfältiges Arrangement, gute Licht- und Schattengebung und vollendeten Einsatz der Würfel aus. Der colossale Christuskopf ist modern, der Körper gleicht einer Gliederpuppe, aber unter den Aposteln ist der Johannes schön charakterisirt und die übrigen kaum schlechter als ähnliche in Monreale. Im Allgemeinen jedoch sind die Formen unerfreulich, die Augen bei den Engeln z. B. rund und stier, die Nasen gedrückt wie in S. Angelo in Formis, Schatten und Fleischtöne grün, die Lichter weiss aufgestrichen, die Haare massig und mit Linien ausgezeichnet.[54]

Diese rein byzantinische Methode, welche bei drei früher an der Front des Gebäudes befindlichen und aus der Feuersbrunst von 1823 geretteten Köpfen[55] hervortritt, kann beweisen, dass die ganze Kirche von griechischen Mosaisten dekorirt gewesen

und breite Conturen kennzeichnen die Schwäche des Malers; die Silhouetten der Köpfe, die Ruhe im Blick der Augen sowie gewisse Formen, welche an das Exultet in der barberinischen Bibliothek erinnern, lassen erkennen, dass er ein Italiener des zwölften Jahrhunderts war. — Aus derselben Zeit rührt das Mosaik über dem Portikus der Kathedrale zu Spoleto, das den segnenden Heiland auf dem Throne mit einem Buch in der Linken darstellt, Maria und Johannes zu den Seiten; fast ganz erneut. Interessant ist das Werk wegen der folgenden Inschrift:

„Hec est pictura quam fecit sat Plagiura: Doctor Solsernus hac summus in arte modernus, annis inventis cum septem mille dugentis. Operari Palmeri D. Saso . . . . .“

Rumohr, Ital. Forsch. I. S. 332 und 33, las zu einer Zeit, wo die Inschrift wahrscheinlich noch intakt war — PLACITVRA, DVCENTIS und OPERARII . . . . Jetzt scheint sie aufgefrischt und in obiger Erweiterung.

[54] Obgleich diese Mosaiken sehr restaurirt sind, ist doch die sorgfältige byzantinische Technik noch zu erkennen.

[55] Sie befinden sich jetzt in der Sakristei von S. Paolo und zeigen die ganze Sorgfalt und Meisterschaft derjenigen von Cefalù. Die Würfel schliessen fest, die Fleischpartien sind gut charakterisirt und machen die Form klar, Züge und Mienen durch Haarlinien bezeichnet. Die Ohren sind gross und mangelhaft, die Lippen leuchtend, die Lichter hellgelb, die Schatten grau.

ist.[56] Malereien von ähnlichen Eigenschaften, aber von fehlerhafterer Form und blöder undurchsichtiger Farbe — Christus mit dem Kreuz zwischen Maria und Johannes dem Täufer thronend, die zwölf Apostel rechts und links über einander sitzend[57] — enthält die Kapelle des heil. Sylvester bei der Kirche S. S. Quattro Coronati. Tiefer konnte die Kunst kaum fallen. — Wir schliessen die Reihe römischer Produkte aus dieser Zeit mit den Malereien am Grab des Cardinals Fieschi[58] zu S. Lorenzo vor Rom.

S. Lorenzo fuori.

Zu den Seiten des segnenden Heilands stehen Laurentius, der die kleine knieende Figur Papst Innocenz des IV. einführt (hinter diesem der heil. Hippolyt), und Stephan mit dem knieenden Cardinal (dahinter der heil. Gustav). An der Nebenwand rechts Maria mit dem Kinde, ein Bild, das alle Mängel des dreizehnten Jahrhunderts an sich trägt.

Die Figuren sind lang und bewegungslos, die Zeichnung erbärmlich; doch ist ein Christuskopf immer noch regelmässiger und nicht ganz so fehlerhaft wie in der Mehrzahl zeitgenössischer Arbeiten in Rom und in dem Benediktinerkloster des benachbarten Subiaco — im Sacro Speco.

Vergebens sucht man in diesem alterthümlichen Gebäude nach Malereien aus der Zeit Benedikts. Aber in der sogenannten Seconda Grotta di S. Benedetto, einer natürlichen Höhle, welche dem heiligen Einsiedler zur Wohnung gedient haben soll, findet sich eine Jungfrau mit dem Kinde, starr aus grossen Augen blickend, in warmen Farben und mit scharfen Umrissen auf den nackten Felsen gemalt, der Technik nach von einem Römer aus dem Ende des achten oder dem Anfange des neunten Jahrhunderts. Eine Heilandsfigur zwischen zwei Engeln ferner und ein angebliches Porträt des Heiligen ausserhalb der Höhle — sehr beschädigt und zum grossen Theile übermalt — verräth die rohe

[56] Ein Mosaik von gleicher Gattung, aber sehr wenig ansprechend ist die in kleinen Figuren gehaltene Darstellung Christi zwischen der Jungfrau und anderen weiblichen Heiligen mit Lorenz und Honorius dem III. im Portal von S. Lorenzo fuori le mura in Rom.

[57] Nach Agincourt trugen diese Bilder die jetzt nicht mehr sichtbare Jahreszahl 1248. Der Kopf Christi ist kugelartig und unmodellirt, die Gestalt schlecht gezeichnet, die Füsse von unförmiger Grösse, die Muskulatur mit falschen Linien bezeichnet. — Passigli (Dizionario vol. IV. p. 517) gibt an, dass Pietro Lino „pictor“ mit seinem Genossen Guido Guiduccio von 1110 - 1129 dort gemalt habe.

[58] Guiglielmo Fieschi erhielt den Purpur durch Innocenz den IV. und starb in Rom 1256. S. Dizionario di erudizione storico eccles. vol. XXIV.

Manier des zwölften Jahrhunderts. Ebenso ärmlich und aus derselben Periode sind die Malereien an der Eingangswand der Sala di S. Benedetto im unteren Raume des Sacro Speco selbst.

Sacro Speco. Subiaco.

Links davon in einer gewölbten Nische enthält ein Bild, darstellend Maria mit dem Kinde und Engeln, die Inschrift „Magister Conxolus pĩxit hoc op̃“;[59] rechts gibt Innocenz der III. Johann dem IV., Abt des Sacro Speco, die päpstliche Bulle. — Die grünen Schatten, gelben Lichter im Carnat und grellen rothen Flecke der Wangen und Lippen weisen auf römische Arbeit des dreizehnten Jahrhunderts.[60] — Das dreiwölbige Dach desselben Raumes ist aus nämlicher Zeit, vielleicht älter als Conxolus: Im Mittelpunkt der ersten Wölbung das Lamm mit dem Kreuz, umgeben von den Evangelistensymbolen, Menschenleibern mit Köpfen eines Engels, Adlers, Ochsen und Löwen. Auch hier ist die Farbe düster, die Umrisse scharf markirt.[61] In der zweiten: Benedikt, um ihn die Heiligen Sylvester, Petrus Diaconus, Gregor, Romanus, Maurus, Honoratus, Placidus und Laurentius, von denen nur der letztere intakt ist. — Die dritte zeigt im Mittelpunkt Christus, dann Petrus, Paulus, Johannes, Andreas und vier Engel mit Sceptern.

Die Capelle des heil. Gregorius — in einem andern Theile des Sacro Speco — trägt ein Bild, welches laut der Inschrift an der Wand die Consecration Gregors des IX. (1227—41) vorstellt; die Handlung wird von zwei Figuren ausgeführt, über denen ein Engel schwebt, scheinbar einer Gestalt zusprechend, die der Name an der Wand als den Mönch Odo bezeichnet.

Diese Bilder — mit der angegebenen einzigen Ausnahme — können vom Ende des zwölften oder in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts datirt werden, der Zeit, in welcher römische und byzantinische Kunstweise gemischt verfielen.[62]

---

[59] Dem Conxolus wird ein Gemälde auf Holz zugeschrieben, welches den heil. Benedikt in seiner Grotte darstellt, wie er vom heil. Romanus Speise empfängt; andere Stücke desselben tragen Scenen aus dem Leben des Heiligen. Es befindet sich in der Abtei zu Subiaco, ist aber jetzt gänzlich übermalt.

[60] Das Datum jener Bulle (24. Juni 1213) ist uns zwar überliefert, aber es beweist noch nicht für die Existenz des Conxolus. Abt Johann der IV. starb 1217. Das Bild ist theilweise abgekratzt, die Gestalt des Innocenz neugemalt.

[61] Der Engel in den Fleischtönen gelblich mit grün schattirt, in der Form schlank, aber stark retouchirt.

[62] Sie sind nicht zu verwechseln mit den aus späterer Periode herrührenden Gemälden in der Capella della Vergine (dem heil. Gregor mit der Jahreszahl 1497 von einem schwachen italienischen Maler) oder mit Arbeiten, als deren Urheber man den „Stammatico Greco pictor p.“ annimmt, dessen Name hoch an einem Pilaster, der Scala Santa gegenüber, steht. Unter diesen — Scenen aus der Passion und aus dem Leben des heil. Benedikt und seiner Jünger auf zwei grossen Feldern der Wände und Decken beim Eintritt in die Kirche sichtbar — möchten wir die künstlerisch sehr geringen Darstellungen der Taufe und die Allegorien an der Scala Santa

Im Jahre 1216 wurde der Ort vom heil. Franciscus besucht, dessen Wunderkraft und freiwillige Armuth nachmals fast alle grossen Maler Italiens verherrlicht haben. Bei dieser Gelegenheit machte wahrscheinlich einer von den Künstlern, die gerade in der Abtei beschäftigt waren, den Versuch, das Bildniss des Gefeierten in der Kapelle anzubringen, wo später die Einsegnung Gregors des IX. dargestellt ist. Es ist die lebensgrosse Figur eines jugendlichen Mönches in hoher Kapuze mit Kutte und Strick der Bettelmönche und trägt die Inschrift: FR. FR̄ĀNCISCV̄. Trotz theilweiser Reparatur und Uebermalung[63] zieht der eigenthümliche Kopf dennoch die Aufmerksamkeit auf sich. Die Züge sind zwar durch Enthaltsamkeit abgemagert, aber regelmässig, die Stirn offen, die Augen gross, die Nase gerade. Längs des Schädels und der Schläfe nach den nicht allzukleinen Ohren läuft die Tonsur; der unentwickelte Unterbart und der Anflug auf der Oberlippe vervollständigen den Eindruck eines Porträts des Bruder Franciscus, das viel wohlgefälliger ist als hundert andere, wie sie in Klöstern und Ordenshäusern sonst begegnen.[64] Auffällig ist, dass wir ihn ohne Nimbus und ohne die Wundmale abgebildet sehen; haben wir hier in der That ein echtes Bildniss vor uns, so geht aus diesem Umstande hervor,

---

selbst wegen formeller Eigenthümlichkeiten der Composition einem Griechen des vierzehnten Jahrhunderts zuerkennen. Wir erwähnen sie nur, um die grobe Ueberschätzung zurückzuweisen, die ihnen kürzlich in dem Buche „Imagerie du Sacro Speco" widerfahren ist, das 1855 in Rom erschien. Es gibt Illustrationen mit Text, in welchen Stümper jener Art als Meister ersten Ranges figuriren. Unter andrem berichtet der Autor, Conxolus habe sich vor Cimabue von der byzantinischen Manier befreit und verdiene erhöhte Würdigung. Er vergisst, dass die byzantinische Kunst keineswegs über ganz Italien verbreitet war, und dass Conxolus, wie zahlreiche andere Künstler, alten Vorbildern nachfolgte, während Cimabue eben dadurch zum Reformator der italienischen Kunst geworden ist, dass er jene in gewissem Maasse aufgab oder corrigirte. Stammatico wird mit Giotto zusammengestellt; es ist aber offenbar, dass derselbe nach dem Tode des grossen Florentiners arbeitete und für seine untergeordneten Leistungen sich nur mit der Armuth seines Genius entschuldigen kann. — Ferner sind etliche Bilder im Versammlungszimmer des Sacro Speco, welche die Manier umbrischer Maler zweiten Ranges, wie des Antonatius von Rom, des Tiberio d'Assisi oder Melanzio repräsentiren, als Ankündigungen Rafael's gepriesen, der die ersten Schritte zur Renaissance gethan habe. Solche Ungereimtheiten müssen von der Kritik gezüchtigt werden.

[63] Bei der neuerlich vorgenommenen Restauration sind etliche Stellen, wo die Farbe abgebröckelt war, erneut, ebenso der ganze Hintergrund.

[64] Die zu den Füssen des Mönchs knieende Miniaturgestalt des Donators scheint eine spätere Zuthat.

dass dasselbe wenn nicht 1216, so doch eher als 1228 gemalt ist, — denn in diesem Jahre wurde er canonisirt — und dann vermuthlich von Jemandem, der ihn gesehen und mit ihm verkehrt hatte. Künstlerisch betrachtet unterscheidet es sich von den übrigen frühen Arbeiten im Sacro Speco nicht. Aber die Verehrung der Frommen hat leider auf die Authenticität des Porträts vom heil. Franciscus wenig Werth gelegt; in seinen frühesten Bildnissen zu Assisi und anderwärts tritt nur die Personification des Ascetismus zu Tage; die Form, in der die Physiognomie bald darauf typisch wurde, hat nicht den geringsten Anspruch auf wirkliche Aehnlichkeit.[65]

Den Malern von Subiaco gegenüber, welche in der angegebenen Weise römischen Impulsen folgten, beobachten wir bei Künstlern im nördlichen Italien während des dreizehnten Jahrhunderts neue Eigenthümlichkeiten. Zum Beweis, dass allenthalben Ebbe herrschte, liessen sich zahlreiche Denkmäler anführen;[66] überall finden wir wie in Mittelitalien die Kunst der monumentalen und

---

[65] In der Sakristei des Klosters degli Angeli in Assisi befindet sich das halblebensgrosse Bildniss des heil. Franz auf der hölzernen Pritsche, welche ihm selbst angehört hat, laut der Worte: „Hic michi lectus fuit et morienti", die auf dem Buche in seiner Hand zu lesen sind. Eine weitere Inschrift auf der als Hintergrund gemalten Wolldecke bezieht sich auf den Empfang der Stigmata. Ein goldner Arabeskennimbus umgibt das unbedeckte Haupt, ein Kreuz in der Rechten und zu jeder Seite ein Engel mit Rohr und Hostie vollenden das Bild. Der Heilige ist hier ein rundköpfiger Mann mit zusammengezogener Stirn, kleinen Augen, langer dünner Nase und einem nur durch drei gerade Striche angedeuteten Mund. — Das Porträt in der Sakristei zu S. Francesco d'Assisi ist wieder anders, nämlich knochig und mager, der Vorderkopf übermässig hoch; die weitgeöffneten Augen blicken starr und erschreckend, die Nase ist in ähnlicher Weise gedrückt wie bei spätbyzantinischen Bildern. — Von anderen Darstellungen des berühmten Gesichts soll später nochmals die Rede sein. Hier begnügen wir uns nachzuweisen, dass die ersten, welche im Mittelalter vorkommen, nicht Porträts, sondern Phantasien waren.

[66] Eine Vorstellung von der Dürftigkeit der geringen Künstler dieser Epoche bis gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts bekommt man u. a. durch ein Bild im Museum zu Parma, welches die Inschrift trägt: „Melior pinxit A. D. 1271": Christus segnend mit einem Buche in der Hand. Typus und Formen von der widerwärtigsten Art sind mit seltsamer Goldausstaffirung und mit Heiligenscheinen verbunden, die durch wirkliche Steine geschmückt sind; die Farben schlangenartig schillernd und dick aufgetragen, die Umrisse schwer markirt, die Formen rein symbolisch. Die Jungfrau mit Petrus, Johannes und Paulus, die seitwärts in Nischen stehen, welche von kurzen dicken Säulen getragen werden, eben so abschreckend, würde man für griechisch halten, könnten die Inschriften für den Ursprung beweisen. Aber der obige Name kann nicht der eines Griechen sein.

plastischen Dekoration untergeordnet. Aber die Künstler, welche damals im Doppeloktogon der Basilika zu Parma[67] die von fingirten Skulpturornamenten und Steininschriften eingerahmten Bilderreihen malten, offenbaren bei aller Geringfügigkeit der Details doch so viel Sinn für Arrangement der Theile und Betonung der Hauptmotive, dass ihren Arbeiten eine gewisse Harmonie und Grösse nicht abzusprechen ist.

Basilika zu Parma.

Im oberen Streifen der Kuppel thronen auf Ornamentgurten, welche nach der Mitte zustreben, die zwölf Apostel, die Evangelistenzeichen in den Zwischenräumen; darunter der Heiland ebenfalls auf dem Throne in segnender Geberde, Maria und Johannes der Täufer zu den Seiten,[68] dann zahlreiche Propheten in Nischen; der dritte Streifen trägt Scenen aus dem Leben des Täufers, von denen eine (die Taufe Christi) nur als Erweiterung der in den römischen Katakomben vorkommenden Composition erscheint: Christus steht mitten im fliessenden Strom, vom rechten Ufer aus legt ihm Johannes die Hand aufs Haupt, rechts stehen drei Engel. Zu den Füssen Christi hält eine Miniaturgestalt ein kreuzförmiges Rohr, — eine seltsame Zugabe, die jedoch in einer zweiten Darstellung desselben Sujets an der Wand hinter dem Altar, jetzt fast unkenntlich, wiederkehrt. — Unterhalb des Simses sind die Bogennischen mit Gegenständen des alten und neuen Testaments geschmückt, worunter eine fremdartige geflügelte Figur, die das Thier mit vier Köpfen und zahllosen Augen darstellt; dann der Feuerwagen mit den Evangelistensymbolen nach der Vision des Ezechiel, ein Engel in Relief, der sechsflüglige Seraph des Jesaias und ein Franciskaner, der mit Letzterem redet.[69]

---

[67] Die Basilika wurde 1196 begonnen, aber erst 1281 fertig.

[68] Uebermalt ist an der Figur Christi das Haar, am Johannes der Kopf sowie Stücke des Gewandes, die Heiligenscheine und der Hintergrund.

[69] Diese Nische ist stark retouchirt. Die Gestalt des Franciscus mit Nimbus scheint später zu sein; er ist hier nach Empfang der Stigmata gemalt. — Bezüglich des Typus ist zu bemerken, dass die Christusfigur in der Kuppel mit ihrer schwachen, von grossem Kopfe überragten Statur durch seltsame Ausgestaltung der Stirn mit Falten und Wulsten entstellt, wie eine ravennatische Reminiscenz aussieht, wogegen sich in dem Doppelschopf eine römische Eigenthümlichkeit zeigt. An dem runden Kopf der Jungfrau mit der eckigen Stirn, der geschwollenen Nasenwurzel und dem schmerzlichen Ausdruck nehmen wir die Mischung alter und wohlbekannter Züge wahr. Zwischen den gebrochenen Falten des Christuskostüms und den mehr antiken flatternden Gewändern der Propheten besteht derselbe Contrast, wie zwischen seinem schwachen Körper mit dem grossen Kopfe und ihren kleinen Gesichtern, aber derben Formen. Während in diesen Prophetengestalten Ruhe vorherrscht, fällt bei andern, z. B. der Enthauptung des Johannes, übertriebene Gewaltsamkeit der Geberde auf. Das Nackte ist nicht besser behandelt als man es sonst an Bildern dieser Periode erwartet, die langen dünnen Figuren nicht frei von der herkömmlichen Vernachlässigung der Extremitäten und anderen anatomischen Fehlern. Die Ausführung ist roh,

Das Ganze zeigt merkwürdige Mischung der technischen Methode von Nepi oder S. Angelo in Formis mit der Heftigkeit und den Uebertreibungen der Byzantiner einerseits und der wuchtigen Breite der Römer andrerseits. Offenbar streben diese Künstler vorwärts, aber principlos, wie sie noch sind, fallen sie in Extreme.

In Florenz wurde die im Jahre 1200[70] mit dem Baptisterium von S. Giovanni verbundene Chornische fünfundzwanzig Jahre später durch einen Franciskanermönch[71] Jakobus mit Mosaiken geschmückt, welche die dreieckigen Felder der gewölbten Decke sowie Aussenseite und Leibung des zur Tribune führenden Bogens umfassen:

Bapt. S. Giovanni Florenz.

Das Mittelmedaillon, welches das Lamm mit dem Banner enthält, wird von Figuren getragen, die halb Engel, halb Karyatiden sind und auf Vasen ruhn, zu deren Seiten sich zwei Hirsche befinden. In den Zwischenfeldern steht jedesmal ein Erzvater oder Prophet — Moses, Jesaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Jakob, Isaak, Abraham —, das Ganze umgeben von einem Rundrahmen, dessen Diagonalen auf die Hände von vier auf Kapitälen ruhenden knieenden Figuren gestützt sind, während in der Verlängerung des Durchmessers der Evangelist Johannes und die Jungfrau mit dem Kinde thront. Die Fläche des Durchgangsbogens ist durch 13 Medaillons eingetheilt, welche im Mittelpunkte Maria, rechts und links je sechs Propheten tragen; die Leibung im Querschiff ebenso mit Johannes dem Täufer und den zwölf Aposteln. Unter den Kapitälen der Ecken hängen Rollen, welche je mit einer zweizeiligen Inschrift versehen Datum und Urheber des Werkes angeben.[72]

Im Gegensatz zu den Mosaiken im Baptisterium selbst, welche später von toskanischen Künstlern ausgeführt sind, erkennt

---

ohne Vermittelung durch Halbtöne, die Gewänder von gleichmässiger Farbe, nur in den Lichtern mit weissen, in den Schatten mit schwarzen Strichen modellirt.

[70] S. Note 3 zu Vasari, Vite de' pittori etc., Florenz Lemonnier 1846 ff. I. p. 284. — Nach dieser Ausgabe wird durchgehends citirt.

[71] Fra Mariano in seiner Chronik des Franciskanerordens und Markus von Lissabon (s. Vasari I. 291) sind die Ersten, welche angeben, dass dieser Mönch Jakobus aus Torrita stammte. Vasari (I, 284) folgt ihnen; doch ist diese Notiz nicht zutreffend. Sie beruht vielmehr auf oberflächlicher Vergleichung der Inschrift an dem Mosaik der Chornische von S. Giovanni in Laterano zu Rom. Dort signirt der Künstler: Jacobus Torrit., und aus diesem Namen hat man die Identität mit unserm Jakobus geschlossen.

[72] Annus papa tibi nonus currebat Honori
Ac Federice tuo quintus monarca decori
Viginti quinque Christi cum mille ducentis
Tempora currebant per secula cuncta manentis
Hoc opus incepit lux Mai tunc duodena
Quod Domini nostri conservet gratia plena
Sancti Francisci frater fuit hoc operatus
Jacobus in tali pre cunctis arte probatus.

man den römischen Charakter der Arbeit an den stilistischen Eigenthümlichkeiten, die sie in den Figuren, wenn auch nicht im Ornament, mit denen von S. Clemente und S. Maria in Trastevere gemein haben. Sie stellen die letzte Geistesthat jener auf Nachahmung der Antike gegründeten Schule dar, die jahrhundertelang in der Hauptstadt der Päpste geblüht hatte. Die Methode der Diagonaltheilung des Schmuckes erinnert — freilich ohne deren Leichtigkeit zu haben — an die Katakombendekoration der ersten Jahrhunderte. In den breiten Formen der Propheten, welche um das Medaillon mit dem Lamm gruppirt sind, sowie in den Geberden und massigen Gewändern der Apostel am Querschiff sind antike Anklänge nicht zu verkennen;[73] Maria und Johannes, wenn auch nicht frei von den Mängeln eckiger Umrisse und kurzer Extremitäten, die in den Apsiscompositionen der genannten römischen Vorbilder begegnen, sind schön proportionirte Gestalten. Das Ganze ist durchaus italienischen Stils und seinem Gesammtcharakter nach weit weniger byzantinisch als Werke Cimabue's. Auch finden wir hier keine Ueberladung mit Goldornamenten, keine Verwirrung des Arrangements, wie sie manche Produkte Roms beeinträchtigen; das Relief ist durch verständige und reichliche Anwendung grauer Schatten in den Fleischtinten hergestellt, und allenthalben herrscht Mässigung.

Der Name des florentiner Mosaisten Jakobus weist uns aber nach Rom zurück auf eine Reihe von Werken in der Laterankirche und in S. Maria maggiore. Das Mosaik in der Altartribune des Lateran macht schon in seinem an S. Stefano rotondo erinnernden Arrangement den Eindruck eines alten zur Zeit Nicolaus des IV., etwa 1290, veränderten und erneuerten Werkes.

Altartribune des Lateran.

Unterhalb des von Engelglorie umgebenen Brustbildes Christi zeigt sich ein grosses Kreuz, über welchem die Taube schwebt, während am Stamme ein Seraph zwischen zwei Thürmen Wache hält; es scheidet zwei Reihen Heiliger: links bringt Maria die Miniaturgestalt Papst Nikolaus des IV., an seiner Seite ein kleiner Franciscus sowie Petrus und Paulus in grösserer Figur. Rechts Johannes der Täufer mit kleinen Gestalten des heil. Antonius, Joh. des Evangelisten und Andreas. Verschiedene

[73] Der Kopf des Johannes innerhalb des Bogens ist mager, das Haar lockig, aber Charakter und Typus nicht in der Weise byzantinisch wie bei Cimabue.

Thiere sind am Fusse des Kreuzes angebracht, unter welchen die vier Ströme in einen Fluss rinnen, der mit Amoretten und Kähnen belebt ist. — Das Mosaik trägt am unteren Rande links die Inschrift: Jacobus Torrit..pict.ohc op. fecit."[74]

Lateran. Sehr verschieden davon ist der Charakter eines Mosaiks, das den Wandstreifen unterhalb der Halbkuppel einnimmt. Zwischen den Fenstern sehen wir neun durch Bäume auseinandergehaltene Propheten von derber Gestalt und breitem Nacken, bei denen Faltenwurf, Mannigfaltigkeit der Haltung und ausdrucksvolle Geberden an die der Tribune im florentiner Baptisterium erinnern. Am unteren Rande links steht ein alter Franciskaner mit grossem Cirkel und Richtmaass; an der entsprechenden Stelle rechts kniet eine jugendliche Franciskanerfigur, mit dem Hammer auf ein Bret schlagend, mit der Aufschrift: „Fr̃ Jacob. de Camerino soc̃ magr̃ op̃s recommendat se mĩae Pi et ...itis (sicil. meritis) beati Johĩs.[75]

In unverfälschter Gestalt ist Jacobus Torriti aus dem Mosaik der Apsis zu S. Maria Maggiore in Rom zu studiren, einem Werke, das freilich Reichthum der Ornamentik und Heiterkeit der Farben als einzige Vorzüge aufweist.

---

[74] Die Controversen über dieses Werk machen nähere kritische Betrachtung nöthig. Der Kopf Christi hat keineswegs die dem dreizehnten Jahrhundert eigenthümliche geschmacklose Form, sondern die schlichten Conturen desjenigen in S. Costanza oder in der Apsis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna, schöne Fülle fallenden Haares, langen Vollbart und regelmässige Züge; als Nimbus dient eine einfache Linie auf dem blauen mit rothen Wolken bedeckten Hintergrunde. Typus und Formgebung würden dem Torriti hohen Rang unter den christlichen Nachahmern der Antike sichern, aber sie sind so wesentlich von dem verschieden, was derselbe Mosaist in S. Maria maggiore schuf, dass es schwer ist, die Identität der Urheberschaft von Christusbildern in der Weise des vierten, fünften oder sechsten Jahrhunderts mit einem aus dem dreizehnten festzuhalten, und wenn derselbe auch reparirt ist, so trägt er doch in dem angedeuteten Sinne den Charakter der Imitation des Antiken. Von den Engeln in der Glorie scheint einer zuäusserst rechts von Torriti erneuert zu sein. Kopf und Mantel des Paulus sowie Maria, der Täufer, Papst Nicolaus, Franciscus und Antonius (dieser allerdings ganz modern übermalt) sind gleichfalls von ihm aufgefrischt oder begonnen; die drei letzten Figuren sind übrigens reine Auswüchse, die weder bezüglich der Raumgesetze noch im Vergleich mit der Anordnung der älteren Partien ihrem Platze entsprechen. Dazu kommt endlich, dass das Werk gar keine Stilverwandtschaft mit dem von dem Mönche Jakobus in Florenz ausgeführten zeigt.

[75] Ein Giacomo da Camerino wird von Della Valle (Storia del D. d. Orv., Rom 1791 p. 383) unter den Malern des Doms zu Orvieto vom Jahre 1321 aufgezählt, doch ohne die Bezeichnung „Fra". — Dass der obenbeschriebene jüngere Mönch zu dem alten, dessen Name nicht verzeichnet gewesen oder untergegangen ist, im Verhältniss des Gehilfen steht, scheint klar. Keinesfalls kann aber das Mosaik dem Jakobus Torriti zugeschrieben werden, der sich nur an dem der Halbkuppel findet. Der Alte kann sehr wohl mit dem identisch sein, welcher in der Tribune des florentiner Baptisteriums gearbeitet hat, aber das kann nur aus der Stilverwandtschaft beider Werke geschlossen werden. Ueber die Entstehungszeit des unteren Mosaikstreifens steht nur soviel fest, dass die Arbeiten des Torriti jünger sind.



Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom.



S. Maria maggiore.

Der Heiland in knappem Kostüm mit goldverbrämtem Mantel ist eine wuchtige Gestalt, der runde Kopf von massenhaftem wallenden Haar umschlossen, die Augen gross und starr, die Nase gedrückt, der Mund unschön; die Gewänder bergen Figur und Bewegung in einem Gewirr von Falten. Die Jungfrau ist ein dürftiges grossköpfiges Weib, die Heiligen lang, mager und lahm in der Haltung, die Engel besser und nicht ohne einen Anlauf zu Handlung. Dank dem ungeheuren Maassstabe des Mosaiks treten alle Mängel aufs Deutlichste hervor. In den kleinen Compositionen, welche auch etwas von antiker Tradition und eine gewisse natürliche Lebendigkeit an sich haben, verschwinden sie mehr. Diese bieten Vergleichungspunkte mit etlichen dem Cavallini zugeschriebenen Arbeiten dar.

Sonach stellt sich Torriti, dessen Name — „Jacobus Torriti pictor hoc opus mosaicen fecit“ — am linken Rande der Halbkuppel angeschrieben steht, während die gegenüberliegende Seite das Datum 1295 gibt, als ein Künstler aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts dar, welchem das Verdienst zukommt, die Kunst in den untergeordneteren Gebieten der Dekoration vervollkommnet zu haben, der aber die Fortentwicklung der Form und der Composition besser Begabten überliess.[76]

---

[76] Hatte Vasari von dem Franciskaner Jacobus bereits behauptet, dass er aus Torrita stamme und hatte er diesen mit Jakobus Torriti identificirt, so steigert er die Verwirrung noch durch die Angabe, Fra Jacobo da Torrita sei von Rom nach Pisa berufen worden und habe dort unter Beihilfe des Tafi und des Gaddo Gaddi im Dom die Evangelisten und andere Werke ausgeführt, welche später durch Vicino vollendet worden seien (I, 285). Wahrscheinlich verwechselt er hier seinen Fra Jacobo mit einem gewissen Turetto, einem Mosaisten, dessen Name in Nachrichten vorkommt, die Ciampi beibringt. Uebrigens sind die Mosaiken im pisaner Dom nicht vor 1300 begonnen. Von Vicino wird später die Rede sein.

DRITTES CAPITEL.

Die Cosmati und Pietro Cavallini.

Es ist ein Familienzug italienischer Historiker, dass sie ihre Vorstellungen über die Renaissance nicht von Engherzigkeit oder lokalem Vorurtheil frei halten. Das Verdienst einer bestimmten Stadt um Förderung der Kunst hervorzuheben gilt ihnen höher, als getreue Darlegung der Ursachen, Wege und Erfolge. Indess so sehr die florentinischen, sienesischen und pisanischen Schriftsteller diesen gemeinsamen Fehler theilen, bei den römischen finden wir ihn nicht; haben sie doch fast Nichts gethan, um die Namen ihrer ausgezeichneten Landsleute, der Cosmati, zu verherrlichen.[1] Diese Künstler, denen wir während des ganzen dreizehnten Jahrhunderts begegnen, waren dem Vasari völlig fremd, und doch haben sie auf die Entwicklung der bildenden Künste Italiens entschiedenen Einfluss ausgeübt. Hätte die Politik der Päpste das grosse Schisma nicht herbeigeführt, so würde Rom schon ihrethalben in der Geschichte der Renaissance eine hervorragende Rolle gespielt haben.

In Civita Castellana nördlich von Rom befindet sich eine ziemlich alte Kathedrale in rein romanischem Stil ohne alle Spuren von Gothik. Ein schöner Stufengang führt zur stattlichen Vorhalle, die seitwärts durch Säulenreihen geschlossen, mittels eines breiten auf Pilastern ruhenden, durch Architrav und Balkon

---

[1] Notizen über die Cosmaten finden sich zuerst bei Agincourt, Cicognara und Della Valle (Duomo di Orvieto). Letzterer theilt mit, dass er i. J. 1788 in Rom über diese Künstlerfamilie eine akademische Rede gehalten habe, die jedoch nicht veröffentlicht worden zu sein scheint. Rumohr (Forsch. I, 270) widmet ihnen wenige Zeilen. Am besten würdigt ihre Verdienste Karl Witte in einem Aufsatze im Kunstblatt (Stuttgart und Tübingen, Jahrg. 1825, von N. 41 an).

gekrönten Bogens ins Hauptportal mündet. Dieses besteht aus einer Reihe Pilastern und Säulenstellungen, über deren Gesims sich eine Nische mit Fächerfenster erhebt. Der Bogenrand dieser Nische sowie Pilaster, Friese und Wände sind musivisch dekorirt.

Civita Castellana.

Der Schlussstein des Bogenrandes trägt das Lamm, die Pilaster die Evangelistenzeichen. Am Architrav steht der Name der Künstler in folgender Weise:

Laurentius cum Jacobo, filio suo, magistri
doctissimi Romani hoc opus fecerunt.[2]

In der Lünette über dem rechten Seitenthore neben dem Hauptportal ist ferner ein Brustbild Christi in Mosaik mit kreuztheiligem juwelenbesetzten Nimbus; er hält ein Buch und streckt die Rechte zum Segnen aus, eine Figur von schönen Umrissen und natürlicher Bewegung, welche nichts von der herkömmlichen Düsterheit und Heftigkeit an sich hat, das ovale Haupt, von dreifacher auf die Schulter herabfallender Haarwelle eingeschlossen, ist vielmehr geruhig im Ausdruck, das Kinn, breit und frei, von kurzem Barte gesäumt, die Nase gerade, der Mund klein, die Augen ohne Starrheit. Eine goldverbrämte rothe Tunika mit juwelenbesetzten Aermeln und goldener Mantel vollenden das Kostüm, welches zwar flach und ohne Schatten, aber in schönen Linien modellirt ist. Die gelblichen Fleischtöne gehen auf den Wangen in Roth über und sind in den belichteten Partien roth, in den beschatteten schwarz umrissen. Am Architrav unterhalb dieses farbenheitren und keineswegs unerfreulichen Mosaiks stehen die Worte:

Ma . . . Jacobus m. fecit. } † Rainerius Petri Rodulphi fieri fecit.

Das Mosaik ist zweifellos von Jakob, Lorenzo's Sohne ausgeführt. Eine andere Inschrift mit verstümmeltem Datum unterhalb des Karniesses am Portikus, welche lautet:

Magister Ja̤c̤obus civis Romanus cum . . sma fili . . J . .
u . . anis ohe *(sic)* opus anno dñi MCCX . . . ,[3]

deutet schon auf eine römische Mosaisten- und Architekten-Familie

[2] Diese beiden Künstler arbeiteten auch am Portal der Kirche zu Falleri bei Civita Castellana, wie die folgende Inschrift lehrt:

† Laurentius cum	† hoc opus
Jacobo filio suo	Qinta vatt.
fecit hoc opus	fieri fecit. — S. Kunstbl. a a O.

[3] Rumohr (a. a. O. I, 270) hält das Datum in dieser Gestalt für vollständig, doch sind offenbar am Ende Ziffern ausgefallen. In ähnlichen Irrthum geräth Karl Witte. Möglich, dass die Mosaiken innerhalb der Vorhalle und am Hauptportal älter sind als die, welche Jacobo allein signirt hat; aber die Jahrzahl 1210 würde auf letzteren nicht passen, da er bis gegen Ende des Jahrhunderts lebte.

der Cosmaten in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Ihre Thätigkeit ist durch zahlreiche Denkmäler bezeichnet; von denjenigen in Civita Castellana hatten bereits Agincourt, Rumohr und Witte Notiz genommen, und sie fanden auch den Namen des Laurentius und seines Sohnes Lukas im Kreuzgange von S. Scholastika zu Subiaco[4] und in der zerstörten Kirche S. Alessio in Rom.[5] Ausdrücklicher noch wird ihr Familienname durch Arbeiten im Dom zu Anagni bezeugt, wo das Steinpflaster mit folgender Inschrift versehen ist:

† dñs Albert venerabilis AN
agniñ eps fecit hoc fieri pa
vimentum . PI. costrue NDo ma
gister Rainaldus aNAgni NV^s
canonicus dni Honorii . III p.p.
subdiacon et capellan . C.
obolos AVreos erogavit
Magist cosmas hoc op fecit.

Auf der obersten Stufe der linken Nebenseite am Hochaltar der Unterkirche desselben Doms, welche zwischen 1227 und 41 unter Gregor dem IX. erbaut ist, lesen wir ferner:

magister cosmaSCivis,, romanVS
CV FILIS SVIS . LUCA . ET IACOBO.
HOC oPVS . FECIT.[6]

Von nun an verschwinden Lorenz und Lukas, während Jakobus das Handwerk des Vaters noch lange mit Erfolg fortgesetzt zu haben scheint. In der Bogennische über dem Portal der

---

[4] Bei Agincourt Bl. XXXIX: Cosmas et fil. Luc. . ia. alt. [C. et filii Lucas et Jacobus alter (?)] Romani cives in marmoris arte periti. Hoc opus explerunt abatis tpe. (scil. tempore) Landi. Vergl. Kunstblatt 1825 N. 41. Nach handschriftlichen Nachweisen nimmt Witte als Datum das Jahr 1235 an.

[5] Hier steht: † Jacobus Laurentii fecit has decem et novem columpnas cum capitellis suis, — Säulen im Stile der Cosmaten von Civ. Castellana und des später zu erwähnenden Grabmals musivisch ausgelegt.

[6] Auf der Rückseite des Altars steht (nach Mittheilung des Hrn. Dr. R. Schöne in Berlin):

HIC CORPVS MAGNI ꝯ REQVI
ESCIt PESULIS ALMI.

Diese wie obige Inschrift nicht gothisch, sondern in lat. Majuskel. — Ueber die Aufhebung der Reliquien des Martyrs Presul i. J. 1230 unter Bischof Albert dem I. und die Thätigkeit der Cosmas hierbei berichtet eine Wandinschrift derselben Kirche, welche Witte a. a. O. gibt.

Villa Mattei in Rom, das ehemals der Kirche S. Tommaso in formis angehört haben soll,[7] findet sich ein Mosaikmedaillon, welches das Wappen des 1218 bestätigten Trinitätsordens zur Loskaufung von Christensklaven (signum ordinis S. Trinitatis et Captivorum) in guter Raumfüllung und heiter harmonischem Colorit enthält.

Portal in Villa Mattei.

Im Mittelpunkt auf Goldgrund sitzt Christus auf dem Throne, seine Hände nach einem weissen und einem schwarzen Sklaven ausstreckend, die gebunden zur Seite stehn. Christus hat schwachen Körper, langen Kopf und melancholischen Ausdruck: breite runde Stirn mit Schopf, spitzes Kinn und der Bart, der wie ein Drachenschweif getheilt ist, sowie mandelförmige Augen geben keinen wohlgefälligen Gesammteindruck, wieviel auch durch Reparatur beschädigt sein mag. Die gelbe in rothe Halbtöne und grüne Schatten übergehende Fleischfarbe jedoch zeigt gutes Verständniss für plastische Anforderung. Die Conturen sind in den belichteten Partien roth, im Schatten dunkel, die Gewänder durch Linien, ohne Schatten modellirt. Die Gefangenen, derbe Gestalten mit mangelhaften Extremitäten, von denen der weisse zum Unterschied von seinem andersgläubigen Genossen das Christenkreuz trägt, sind nackt bis auf die Hüften.[8] Am Bogen des Portals steht die Inschrift:

„Magister Jacobus cum filio suo Cosmato
fecit ohc *(sic)* opus.“

Wenn auch dem Christusbild in Civita Castellana an künstlerischem Werthe nicht gleich, ist doch dieses Werk offenbar von derselben Hand und bestätigt die Annahme, dass Jakob, Sohn des Lorenz, derselbe ist, der in der Folge mit seinem Sohne Cosma verbunden vorkommt. Auch wird man nicht zu weit gehn, wenn man wie die Mosaiken, so auch die romanische Architektur für gemeinschaftliche Arbeit Beider hält. Die gnadenvolle Sancta-Sanctorum-Kapelle (neugebaut unter Papst Nikolaus dem III., 1277—81) mit ihrer einfachen und leichten Architektur ist vermuthlich von Jakobo[9] und macht der Familie alle Ehre.

S. Sanctorum-Kapelle.

Das Gewölbe ruht auf vier schlanken Pfeilern und das Licht dringt durch kleeblattförmige, von Zwillingssäulen getragene Fenster ein. Am Kreuzgewölbe sind die Symbole der Evangelisten gemalt,

---

[7] So Della Valle, Stor. del D. d. Orvieto und C. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, VII. I.

[8] An allen Figuren, besonders in den nackten Partien der Sklaven, und am Hintergrunde ist starke Restauration erkennbar.

[9] Die Inschrift besagt: „Magister Cosmatus fecit hoc opus.“

an den Bogenflächen Vorgänge aus der Lebensgeschichte der Heiligen Petrus, Paulus, Stephan, Lorenz, Nikolaus und der heil. Agnes, jedoch infolge umfassender Restauration für die Kritik werthlos.

Stilistische Uebereinstimmung mit den Mosaiken zu Civ. Castellana und an der Villa Mattei rechtfertigt es, wenn man dem Jacob Cosma oder seinem Sohne Giovanni auch die Halbfigur der Jungfrau mit dem Kinde in der Lünette des Seitenthores zuschreibt, welches vom Capitol her in die Kirche Araceli führt.

S. Maria in Araceli.

Maria, mit einem Engel an jeder Seite, in segnender Geberde dargestellt, ist würdig und ruhevoll in der Haltung, doch wird das Ebenmaass der Gruppe durch eine kleine Christusfigur gestört. Ein violetter Schleier, welcher Kopf und Schultern der Madonna einhüllt, zeigt leichten, aber wie am Christus der V. Mattei nur flach modellirten Faltenwurf. Das Haupt selbst ist gross und breit, die Nase ein wenig gedrückt, die Augen rund, der Mund klein, die Hände regelmässig, die Finger spitz; das Carnat wird durch gute Licht- und Schattengebung gehoben. Christus, wenn auch von mangelhaftem Typus, ist in eine elastisch gefältelte rothe Tunika mit Goldsäumen gekleidet. Aehnliche Behandlung zeigen die Gewänder der allerdings schlecht colorirten und theilweise restaurirten Engel. Die Umrisse sind durchgehends präcis und klar.

Die oben besprochenen beiden Cosmaten-Musive, besonders das zu Civ. Castellana, offenbarten schon den Fortschritt der römischen Kunst aus dem Charakter, der z. B. den Werken in S. Clemente eigen ist, zu rein italienischem Stile, wie er in S. Maria in Cosmedin sich zuerst kundgibt und dann bis ins dreizehnte Jahrhundert weiter zu verfolgen ist. Jene naturwahren, regelmässigen Formen des Christus in Civ. Castellana hatten schon Vorläufer in den Figuren zu S. Urbano alla Caffarella und bieten selbst Züge dar, welche dazu berechtigen, der römischen Schule auch die Tribunenmosaiken zu S. Giovanni in Florenz zuzuweisen. Die Madonna in Araceli ihrerseits ferner stammt offenbar aus einer Periode, wo der Einfluss Giotto's auf die Umbildung der alten Manier bereits merklich war, d. h. als die byzantinisch-italischen Typen sich im Streben nach idealerer christlicher Form zum Italienischen läuterten. Dass aber Jacob Cosma den Impulsen folgte, welche schon in den Schulen von Florenz und Pisa wirkten und mit Arnolfo, der 1285 dahin kam, auch nach Rom dringen mussten, kann um so weniger befremden, da wir wissen, dass Jacobo

zwischen 1290 und 1300 von Rom nach Orvieto ging,[10] um dort ausser anderen Baumeistern und Malern auch in Verein mit Ramo di Paganello, dem Chef der Arbeiten am Dom von Orvieto, als Architekt zu wirken, den ein Zeitgenosse einen „de bonis intaliatoribus et scultoribus de mundo“ nennt.

Unter den Denkmälern, welche auffallende Verwandtschaft mit den architektonischen Arbeiten der Cosmati haben, ist zunächst das des i. J. 1286 gestorbenen Cardinals Anchera zu nennen, jetzt in der Capella del Crocifisso beim Hochaltar der Kirche S. Prassede.

Grab in S. Prassede.

Die Figur des Cardinals liegt ausgestreckt auf der Platte des Grabes, dessen Karniess von leichten musivisch verzierten Pfeilern gestützt wird. Auf dem über den Plattenrand herabfallenden Tuche sind Stern und Lilie zu sehen.[11]

Von etwas anderem Charakter, aber ebenfalls aus dem dreizehnten Jahrhundert ist das Grabmal der Savelli zu Araceli in der dieser Familie gehörigen Kapelle. Es erhebt sich auf der Basis eines antiken Sarkophags mit bacchischen Ornamenten und trägt einen Aufsatz, der in einer Statue der Maria mit dem Kinde abschliesst. Der Mosaikschmuck befindet sich an den Säulen, gerade so wie bei anderen Monumenten aus der Zeit der Cosmati, doch will man dieses den Sienesern Agostino und Agnolo zuschreiben, welche hier nach Vorlagen von Giotto gearbeitet haben sollen.[12]

[10] Della Valle (Stor. d. D. d. Orv.) beruft sich auf die Originalurkunde, ohne ihren Text oder genaue Zeitangabe mitzutheilen. Bezügl. der Ramo Paganello sind auch dessen Lettere Sanese, Rom 1785, fol. II. zu vergleichen.

[11] Das Datum gibt folgende Inschrift:
Qui legis Ancherum duro sub marmore claudi
Si nescis aldis (audis?) quem nece perdis herum
Greca parit puerum laudunum dat sibi clerus
Cardine Praxedis titulatur et istius aedes
Defuit in se lis. Largus fuit atque fidelis
Demonis a telis serva Deus hunc, cape coelis
anno milleno centum bis et octuageno
sexto decessit hic prima luce novembris.

[12] Eine mehrfach wiederkehrende unbegründete Annahme. Das Grab enthält die Körper des Luca Savelli, Vaters Honorius des IV., welcher 1266 starb, und anderer Angehörigen der Familie. Das späteste Datum, was sich darauf findet, ist 1306. Zwischen dem Grabmale des Cardinals Anchera und demjenigen Bonifaz des VIII. (1294—1303), das sich im westlichen Querschiff der Nuove Grotte in der Peterskirche befindet, und welches Vasari (in der Giuntina-Ausgabe) dem Arnolfo zuschreibt, dessen Namen er darauf gesehen haben will, besteht einige Aehnlichkeit. Cicognara (I. Bl. 22) gibt eine Abbildung davon und berichtet, dass er die auf Arnolfo deutende Inschrift nicht gefunden habe, dass aber dasselbe im Stile der Cosmaten gehalten sei.

Von Johannes Cosmas ferner, wahrscheinlich Sohn des Jacobo, kennen wir zahlreiche Arbeiten, die ihn als Marmorarius, Mosaisten und Architekten charakterisiren, z. B. das Grab des Cardinals Gonsalvo in S. Maria maggiore, mit der Inschrift:

Hic depositus fuit quondā dn̄s Gunsalvus ep̄s albanen̄.
ann. dn̄i M̊.CC̊.LXXXXVIIII
† Hoc opꝰ fec̄ Johẽs magr̃i Cosme civis Romanus.

S. Maria maggiore.

Die auf einer Platte liegende Statue des Cardinals in erzbischöflichem Ornate wird von zwei Engeln durch Lüftung des Bartuches enthüllt. Das Tuch, welches überhängt, ist musivisch verziert; eine kleeblattförmige Nische enthält in Mosaik die thronende Jungfrau mit dem Kinde nebst den Heiligen Martin und Matthäus. Eine gewisse Fertigkeit der Bewegung und Naturgefühl in den Geberden zeugt vom Fortschritt des Kunstvermögens in der Cosmatenfamilie, aber mehr lässt sich bei den argen Reparaturen nicht sagen.[13]

Dass Johannes Cosmas von den Anregungen Giotto's, der kurz vor dem Jahre 1300 in Rom war, nicht unberührt blieb, dafür spricht das durch Ernst der Richtung und Feingefühl der Composition gleich merkwürdige Denkmal des i. J. 1296 gestorbenen Guillaume Durand, Bischofs von Mende, welches er in S. Maria sopra Minerva ausführte:

Grab in S. M. sopra Minerva.

Der Bischof liegt in ganzer Länge auf der Grabplatte ausgestreckt und trägt Stickerei an der Kleidung. Zwei geflügelte Engel stehen ruhig an den Enden und erheben einen Vorhang. In einer Nische, die durch den von eingelegten Säulen getragenen Bogen gebildet ist, thront die Jungfrau auf mächtigem Stuhle; sie trägt den Heiland auf dem Arm und ertheilt den Segen, neben ihr ein Heiliger in Bischofsornat und die gebeugte Gestalt des Dominikus, hinter denen wieder je ein Kandelaber angebracht ist. Die Gruppe, ursprünglich ganz Mosaik, ist jetzt zur Hälfte in gemaltem Stuck erneuert, Nischenbogen, Wappen an der Frontseite und Pfeiler sind gleichartig dekorirt. An der durchaus porträthaften gut ciselirten Figur Durando's treten die Gesichtsflächen gut hervor. Die Engel lassen schon Körperverhältnisse erkennen, wie sie durch Giotto festgestellt wurden, nur verräth sich der alte Stil noch in der Unvollkommenheit der Züge. In den Gewändern ist für diese Zeit und diesen Ort bemerkenswerther Fortschritt. Am Mosaik sehen wir gut proportionirte Gestalten; der grosse Kopf und dünne Hals der Jungfrau jedoch, sowie die Melancholie ihrer

---

[13] Agincourt (a. a. O. vol. II. Text S. 51 Anm.) will in der Skulptur des Denkmals die Hand Arnolfo's, in der Architektur die des Johannes Cosmas erkennen; das Mosaik geht leer aus.

mandelförmigen Augen zeigen noch Reste altrömischer Gestaltung, wie sie z. B. in S. Urbano alla Caffarella beginnt. Solche Züge finden wir denn auch in der Gedrücktheit der Nase, nur die Hände sind ungewöhnlich zierlich und langfingerig. Das Christuskind ist ansprechend, die Heiligen zeichnet natürliche Demuth aus; in den Zügen der langen Bischofsgestalt nehmen wir einen Anflug antiken Formsinnes wahr. Religiöse Weihe und Ueberwindung jener Grämlichkeit, welche in der italo-byzantinischen Kunst so lange geherrscht hatte,[14] bilden die Haupteigenthümlichkeiten des Werkes, das entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Anchera-Grabmal aufweist. An der Basis haben wir die Inschrift:

† Hoc est sepulcrum dñi Guilielmi Durãti epĩ Mimalensis ꝫ ord praed . . . . (rediit domini sub mille trecentis quatuor amotis annis.

† Joh's filius mgrĩ. Cosmati fec̄ hoc. opꝰ.[15]

Im Jahre 1304 wurde im linken Querschiff zu Araceli das Grabmal des Cardinals Matteo d'Acqua Sparta errichtet. Hier kehrt genau die nämliche Erfindung und Dekoration wieder, nur dass wir Malereien finden, wo dort Mosaik ist.

Grab in Araceli.

Die Statue in den Episkopalien, Engel und Madonna in der Nische gerade so wie auf dem eben beschriebenen Grabmal; neben der Jungfrau Johannes der Evangelist und Franciscus, welcher die knieende Figur des Todten leitet. Auf dem Schlussstein des Nischenbogens ist die Halbfigur Christi in segnender Geberde gemalt, Bogen und Pfeiler haben Mosaikdekoration.

Architektur wie Ornament sind lediglich Wiederholung von Arbeiten der Cosmaten, und wenn das Denkmal des Acqua Sparta jenen Künstlern zuzuschreiben ist — was wohl unbedenklich geschehen kann — so geht daraus hervor, dass sie nicht blos Architekten, Mosaisten und Bildhauer, sondern zugleich auch Maler waren.

Bei Weitem die interessantesten Werke dieser Schule sind jedoch die Mosaiken am untern Theil der Tribune und am Tribunenbogen zu S. Maria in Trastevere; an jener Stelle ist Geburt

---

[14] Der ganze untere Theil des Mosaiks mit Einschluss fast der ganzen knieenden Bischofsfigur und der Gewänder Maria's von den Knien abwärts ist in gemaltem Stuck ergänzt.

[15] In einer Ecke ist ausserdem zu lesen: „Camillus Ceccarini restauri fecit anno 1817." — In S. Balbina an der Wand links trägt das Grabmal mit der langgestreckten Gestalt aus der Familie Surdi die Inschrift: † IOHS . FILIVS . MAGRI. COSMATI . FECIT . HOC . OPVS . I . . . . NIC TO T. . . . . . SIT. DOMIN. STEPHAN. ĐSVRD . DNI PP CAPEŁŁAN. Das Feld ist mit Glasmosaik gefüllt (Mitth. d. Hrn. Dr. A. v. Zahn.)

und Tod der Jungfrau dargestellt, an der andern die Verkündigung, die Menschwerdung Christi, die Anbetung der Weisen und die Darbringung im Tempel. Aufgefasst in den alten pietätvoll bewahrten Formen früherer Zeit verdienen diese Compositionen doch ebenso um des Gleichgewichts in der Anordnung, als um der Lebenswahrheit ihrer Figuren und der Schönheit der Zeichnung und Farbe willen Achtung. Völlig frei von Uebertreibung im Geberdenspiel hält sich der Künstler freilich nicht, aber er hat wenigstens hier und dort verstanden, ein Motiv durch das andere zu mildern. Im Ganzen lässt sich sagen, dass S. Maria in Trastevere für die Cosmati dieselbe Bedeutung hat wie Assisi für Giotto.

S. Maria in Trastevere.

Die Geburt Maria's ist ganz besonders durch wohlgeordnete Gruppirung ausgezeichnet:[16] die heilige Anna in der Haltung ebenso schön wie die beiden Dienerinnen, welche ihr mit Kanne und Becken anmuthig aufwarten. Im Vordergrunde sehen wir sodann ein Weib mit dem neugebornen Mädchen auf dem Arme, welche sich niederbückt, um die Wärme des Wassers in einer Wanne zu prüfen, die eine Andere füllt; die Formen des Kindes sind natürlich und regelmässig, die handelnden Figuren höchst sprechend. Auch die Composition der Menschwerdung verdient Lob, hier ist Maria in Geberde und Gestalt noch von altem Stil, dagegen sind die Engel desto graziöser. Aehnlich verhält sich die Anbetung der Könige, die in ihrem gesteigerten Ausdruck noch Vermischung abgelebter italo-byzantinischer Formen mit neuen Elementen zeigt, zu der bewegten Darstellung des Todes der Jungfrau. Durchgehends sind die Gestalten ziemlich schlank. Das Colorit ist harmonisch und sozusagen von malerischer Natürlichkeit, als wäre dem Künstler einerlei, in welchem Material er arbeitete. Dazu kommt Gewissenhaftigkeit der Ausführung, Accuratesse der Zeichnung, gute Draperie und deutliche Licht- und Schattenführung.

In den Räumen unterhalb der oben beschriebenen ist ferner das Brustbild Maria's mit dem Kinde in einem Medaillon mit Regenbogenschein. Christus schaut herab auf eine knieende Figur,[17] die Petrus darstellt, während Paulus nach der andern Seite blickt. Die Heiligen — mit blauer Tunika, wozu letzterer noch einen Goldmantel trägt —, in traditionellem Typus gehalten, stehen auf einer Wiese, der übrige Hintergrund ist golden. — Die Jungfrau bezeichnet wohl die Höhe

---

[16] Vgl. die nämliche Composition in dem Menologium, Miniatur der Vatikan. Bibl. N. 1613.

[17] Es ist Bertoldo Stefaneschi; vor ihm sein Wappenschild und die Inschrift: „Bartolus filius Pet....", in Oel nachgemalt. Reparirt sind ferner beide Füsse des Paulus, der linke des Petrus und ein Stück der knieenden Figur, ebenso Theile des blumigen Vorgrundes.

der Leistungen unsrer Künstler in Physiognomik und Gewandung. Auch das Antlitz Christi und der Faltenwurf seines goldbesetzten Mantels ist trefflich; nicht minder ansprechend durch individuelle und wirkungsvolle Durchbildung sind die beiden schlanken würdevollen Apostelgestalten.

Hier endet der byzantinische Stil, um dem edleren Giottesken Platz zu machen; denn seine Einwirkung ist nicht mehr zu verkennen. Bestätigt sich, dass die oberen Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau i. J. 1290 im Auftrag Bertoldo Stefaneschi's ausgeführt worden sind, so muss derselbe das Votivmosaik hart am Schlusse des Jahrhunderts bestellt haben. Vasari erklärt die Mosaiken in der Tribune zu S. Maria in Trastevere für Werke des Pietro Cavallini. Nehmen wir seine Behauptung an, so wird dieser Künstler dadurch als Erhalter des Stils der Cosmaten und der römischen Schule auf eine ehrenvolle Höhe gestellt.[18]

Nun erst lässt sich die Umbildung der Kunstweise des Cosmati-Geschlechtes in die des Cavallini durchschauen. Das Geburtsjahr desselben ist uns nicht überliefert, doch sagt Vasari in zwar sinnreicher, aber ungenügender Weise, es falle in die Zeit, da Giotto der italienischen Kunst das Leben gab. Dass er ein talentvoller Mann und vielleicht in umfassender Thätigkeit war, als Giotto Rom besuchte, dass ferner seine erste Unterweisung mit den Cosmaten zusammenhängt und dass er die Ueberlegenheit des grossen florentiner Meisters willig anerkannte, ist aus

[18] Wir erwähnen schliesslich noch einige Cosmaten-Werke, welche von der architektonischen Thätigkeit derselben Zeugniss geben: Zunächst eine schöne römische Vorhalle mit breiter Front in weissem Marmor, ursprünglich von einem Angehörigen der Familie Gaetani als Eingang für ein Hospital gebaut, jetzt Vestibul der Kirche S. Antonio Abate in Rom. Dem Vorbau des Doms zu Civita Castellana und dem Thore der Villa Mattei stilverwandt ist dieses Denkmal der Marmorar-Architektur des dreizehnten Jahrhunderts des Namens Jacobo Cosmas würdig. Es trägt die Inschrift: Dn̄s petrus ca... ṽe card. mandavit cōstrui hospitale loco issto (*sic*) et dn̄i....o TSSCVL. eps̃ et I. Gaetan. card. executores et fieȓ fecerūt pa..cc dn̄i pet. cap̑cc. — Einem vermeintlichen Nachkommen der Cosmatenfamilie — dem Deodato oder Adeodato — wird das Marmortabernakel in S. Maria in Cosmedin zugeschrieben, wie er auch in S. Maria maggiore gearbeitet haben soll; für seinen Zusammenhang mit den Cosmas jedoch haben wir keine Belege. (Vgl. die Note im Commentar zum Prooemio zu Vasari I, 213.) Die einzige Spur derselben in S. M. magg. ist der Name des Johannes am Grabmal des Card. Gonsalvo. — Die Signatur „Magister Deodatus fecit hoc opus“ findet sich nach Ciampini (Vett. Mon. I, p. 181) auf einem Tabernakel in S. M. in Campitello zu Rom v. J. 1290.

der Beschaffenheit der Werke zu schliessen, die man ihm zuschreiben kann.

Von seinem Aufenthalt in vielen Orten Mittelitaliens spricht Vasari, ohne freilich durch Urkunden bestätigt zu werden. Bestimmt wissen wir nur, dass er i. J. 1308 gegen hohes Salair in Diensten König Roberts von Neapel stand,[19] leider ist aber Nichts von seinen dortigen Malereien erhalten. Was ihm an anderen Orten zugeschrieben wird, ist zum Theil auf andere Urheber von mässigem Talente zu reduciren, zum Theil muss man sich dabei auf Vasari's Urtheil verlassen. Mit Wahrscheinlichkeit kann dem Cavallini ein Mosaik in S. Crisogono zu Rom zugeschrieben werden; der mehr als in S. Maria in Trastevere hervortretende leicht byzantinische Charakter weist das Werk jedenfalls unter die frühen Arbeiten des Meisters.

S. Crisogono.

In der Tribune des Querschiffs hinter dem Altar thront die Jungfrau mit dem Kind in segnender Geberde, neben ihr Jacobus mit einem Buche und der heil. Chrysogonus in kriegerischem Kostüm mit dem Schwerte. An Maria's sonst majestätischer Erscheinung stören die schwachen Unterpartien und das Uebergewicht des Kopfes; die Augen sind ziemlich weit geöffnet. Der Kopf des Kindes ist regelmässig, die Haltung natürlich. Im Allgemeinen sind die Figuren zwar lang, aber gut drapirt und gefärbt.

Von den Gemälden Cavallini's in derselben Kirche, welche Vasari kannte,[20] ist keine Spur mehr vorhanden, wohl aber bewahrt S. Maria in Trastevere noch Freskenreste von seiner Hand, die durch alle Verstümmelung hindurch doch die Verwandtschaft mit jenen Tribunenmosaiken erkennen lassen.

S. Maria in Trastevere.

Beim Eintritt rechts über dem Thore gewahrt man die Madonna mit dem Kind; sie hält die Weltkugel in der Hand und ertheilt den Segen. Diese Gruppe steht, was Zeichnung anbelangt, unter den Mosaiken: der grosse Kopf, schmale Hals und die mangelhaften Hände der Jungfrau, sowie die scharfen tiefrothen Umrisse und eckigen Gewänder, endlich die unplastische Wirkung beweisen, dass Cavallini ein besserer Mosaist als Maler war. Der Kopf des Kindes dagegen zeugt von Naturgefühl. Der Lokalton des Carnates ist gelblich. — In der Nähe

---

[19] Er bekam 30 Unzen Gold jährlich und ausserdem 2 Unzen Wohnungsentschädigung. Das Originaldocument bei H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters, Dresden 1860. vol. IV.

[20] S. Vas. II. 81. Die Fresken in Araceli, in S. Cecilia in Trastevere und in S. Francesco bei Ripa (a. a. O. 82) sind ebenfalls untergegangen.

des Hauptportals[21] befindet sich noch ein Madonnenbild mit einem sehr kleinen Kinde, das den Mosaiken künstlerisch schon näher steht. Aussen am Portikus sind ebenfalls zwei Fresken, beides Darstellungen der Verkündigung; in der ersten ist ein Prophet hinzucomponirt, auf der andern Gottvater, wie er der Maria das Kind mit dem Kreuze herabsendet.[22]

Erkennen wir hier auch die Züge der römischen Schule, von der Cavallini ausgegangen war, so haben wir doch einen Künstler vor uns, dessen Kraft zu voller Entfaltung gekommen ist. War es in der That ein glückliches Zusammentreffen, dass Giotto bei seiner Ankunft in Rom einen solchen Mann als verständnissvollen Gehilfen vorfand, so ist andrerseits natürlich, dass Cavallini, seit er mit Giotto gemeinsam an den Mosaiken der Petersbasilika[23] gearbeitet hatte, gewisse Eigenschaften seines Stiles beibehielt. In Vasari's Angabe, dass Cavallini Giotto's Schüler gewesen sei und dass er „griechische Manier mit giottesker vermischte", liegt lediglich die Bestätigung des Eindruckes seiner Werke. Und Cavallini begnügte sich nicht damit, zum mindesten in seinen Mosaiken florentinische Züge anzunehmen, er hat sich sogar herbeigelassen, nach dem Weggange Giotto's Zeichnungen dieses Meisters auszuführen. So in S. Paolo fuori le mura:

S. Paolo fuori l. m.

In dem Mosaik am Tribunenbogen thront die Madonna mit dem Kinde, darüber das Zeichen des Evangelisten Johannes und an der Gegenseite Papst Benedikt der XI. (1303—5) im Gebet, von Johannes dem Täufer geleitet, über welchem das Symbol des Markus schwebt. Das Mittelmedaillon des Bogens — der segnende Christus mit dem Buch —[24] wird von zwei giottesken Engeln in schöner Haltung getragen; die seitwärts angebrachten Symbole des Lukas und Matthäus zeigen jüngere florentiner Manier.

Auch die Malereien der Apsis in S. Giorgio in Velabro, im Auftrage des Cardinals Gaetano Stefaneschi nach 1295 ausgeführt,

---

[21] Obgleich die Gewänder fast alle neu und sonst noch manche Theile übermalt sind, ist es doch besser erhalten als das vorige.

[22] Auch diese Bilder sind beinahe völlig übermalt, das letztere am meisten.

[23] Nach Vasari II, 81. 82. Diese Mosaiken sind verschwunden.

[24] Dieses ebenso wie die Figur des Täufers und Benedikts sind modernisirt. — Nach Vasari's Behauptung hat Cavallini auch die Mosaiken der Façade und des Schiffes ausgeführt, die 1823 verbrannten.

hätte Vasari am ersten dem Cavallini zuschreiben können; sie scheinen fast nur Wiederholungen der früher daselbst befindlichen Mosaiken zu sein. Allerdings hat die Ausführung etwas von Giotto's Weise, doch erinnern die Typen und schlanken Formen der Heiligen an die Musive von S. M. in Trastevere.

S. Giorgio in Velabro. Dargestellt ist der Heiland auf der Weltkugel sitzend, zu den Seiten Maria und die heil. Petrus, Georg und Sebastian.

Die a fresco gemalte Verkündigung in der Markuskirche zu Florenz,[25] welche Vasari demselben Künstler zuspricht, ist von Cavallini's römischen Malereien und Mosaiken höchst abweichend.

S. Marco. Florenz. Die Jungfrau sitzt zur Rechten in einem Zimmer auf gepolsterter Bank: der Engel, hinter welchem Spuren einer knieenden Figur zu sehen sind, neigt sich vor ihr, im Vordergrund steht eine Vase mit Lilien. Oberhalb war ohne Zweifel Gottvater mit der Taube des heil. Geistes angebracht, jetzt ist davon nur der Lichtstrahl noch zu sehen, der die Stirn Maria's erleuchtet.

Dieses sehr beschädigte Freskobild hat in den Bewegungen etwas mit Fiesole gemein, wenn es auch älter ist. Die Körperformen sind nicht ungraziös, doch verrathen die halbgeschlossenen Augen und die Kleinheit von Kinn und Mund, sowie der Mangel an Empfindung im Ganzen einen sehr untergeordneten Künstler; zu Cavallini's Darstellungen desselben Gegenstandes stimmt es in keiner Weise. Eine Wiederholung desjenigen zu S. Marco ist das wunderthätige Bild der S. S. Annunziata de' Servi zu Florenz, da aber dieses heilige Stück profanen Augen nur höchst selten gezeigt wird, so muss es hier unbeschrieben bleiben, wenn es auch nicht unbeschreiblich ist.[26] Mit einer dritten Verkündigung in S. Basilio, welche ohne Zweifel 1785 mit dieser Kirche selbst zu Grunde gegangen ist, schliesst die Reihe von Gemälden ab, deren

[25] Vas. II, 82. Andere ebenfalls dem Cavallini zugeschriebene Arbeiten in dieser Kirche — ein Porträt Urban des V. mit Petrus und Paulus — waren zu Vasari's Zeit übertüncht worden (II, 83). Bei der kürzlich erfolgten Reinigung sind auf der Mauer im Innern links ein Heiligenkopf (Frontansicht), und rechts einige unwichtige Reste zum Vorschein gekommen, in denen wir wohl Bruchstücke von den Fresken Cavallini's zu erkennen haben, deren mehrfach gedacht wird.

[26] Vgl. ausser Vasari (II, 85) noch Richa, Chiese fiorentine. Flor. 1754 fol. B. VIII, 89, wo der Beschreibung eine angeblich von Michelangelo herrührende Kritik beigefügt ist. Die Tradition war, dass das Antlitz Maria's von keinem Geringeren als einem Engel gemalt sei.

Vasari gedenkt. Auf weiterer Fahrt durch Italien lässt er nun den Cavallini am nördlichen Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi eine Kreuzigung und andere Passionsscenen malen.[27] Diese existiren zwar heute noch, aber der Biograph hat hier vermuthlich den Pietro Cavallini mit Pietro Lorenzetti verwechselt. Denn Anordnung und Composition sind ebenso wenig giottesk wie Typus, Zeichnung, Draperie, Ornament oder Farbe. Das Bild ist vielmehr sienesisch und zwar aus Lorenzetti's Schule. Dafür sprechen alle Einzelheiten. Giotto's Weise ist in Assisi so vollständig ausgeprägt, dass keine Verwechslung möglich ist. Aber auch Cavallini kann mit Sienesen nicht verwechselt werden; indem Vasari ihm die obigen Arbeiten andichtet, widerspricht er seiner eigenen Charakteristik desselben. Wie sehr überhaupt Vas. die Materialien dieser Biographie aufs Gerathewohl zusammengestellt hat, zeigt sich am deutlichsten daran, dass er den Cavallini auch für die Fresken der Kapelle del S. S. Corporale zu Orvieto verantwortlich macht, Arbeiten von einem Maler dritten Ranges, der sich auch als Ugolino di Prete Ilario selbst nennt. — Dass Cavallini auch ein guter Bildhauer gewesen sei, würde man gern glauben dürfen, wenn wir nur einen Beweis hätten, dass er in dieser Kunst thätig war. Die Beispiele der Cosmaten waren in Rom zahlreich genug und aller Welt vor Augen, aber das hölzerne Krucifix in S. Paolo f. l. m. (Capella del Crocifisso)[28] ist von so gewaltiger und rückhaltloser Anatomie, dass es dem Donatello ähnlicher sieht als dem Cavallini.

In der Unkunde über die Lebenszeit Cavallini's sagt Vasari von ihm, „seine Werke seien um das Jahr 1364 entstanden und er selbst in S. Paul zu Rom begraben.“ Das Epitaph, das er

[27] S. Vasari II, 82. Richa a. a. O. I, 292 citirt Baldinucci, welcher dem Cavallini ein viertes Annunciationsbild in der Kirche von Orbatello in Florenz zuschreibt. Er fügt hinzu, das Altarstück trage die Jahrzahl 1485, was die Ansicht Baldinucci's umwerfen würde, wenn die Ziffer sich nicht etwa auf den ornamentirten Rahmen, statt auf das Bild bezieht.

[28] Vasari II, 85. — Dass es dasselbe sei, welches Vasari erwähnt, sagt Pistolesi (Anm. zu V. II, 84). Wenn dies, dann verdient es hauptsächlich um des wunderbaren Zwiegesprächs willen Beachtung, welches zwischen ihm und der heil. Brigitta i. J. 1370 stattgefunden haben soll.

ihm gibt, verdient ebenso viel Glauben wie jenes berühmte, laut welchem Erzbischof Turpin die Kirche S. Apostolo zu Florenz in Gegenwart der Paladine Roland und Olivier geweiht hat.[29]

Der einzige Schüler Cavallini's, von dem Vasari weiss, ist ein Giovanni da Pistoja. Ein solcher hat allerdings im vierzehnten Jahrhundert existirt, wie später berichtet werden soll.

---

[29] Vasari, Prooemio, I, 210.

VIERTES CAPITEL.

Niccola und Giovanni Pisani.

Während in Rom die Schwesterkünste neuen Aufschwung nahmen, wurde Pisa hervorragende Pflegestätte der Plastik. Vermöge ihres Handels und der trefflichen Flotte, des Schreckens der Sarazenen, die sie aus Sicilien vertreiben half, hatte sich die Stadt eben damals theils friedlich, theils durch Zwang die Suprematie über das westliche Mittelmeer und die kleineren Handelsplätze Süditaliens gesichert; und der nun aufblühende Wohlstand brachte Pisa den Ehrenplatz unter den Pflegestätten der Künste ein.

Niccola Pisano, d. h. aus Pisa, war Vorläufer und Haupt der mit Recht gefeierten Schule, welche der Plastik Etwas von ihrer ehemaligen Grösse wiedergab. Was diesen Mann besonders merkwürdig macht, ist der unerwartete Impuls, welchen er dieser völlig herabgesunkenen Kunst gab, und wenn auch die Skulptur nicht eigentlich Gegenstand unsrer Darstellung ist, so hat doch die Thatsache der pisanischen Entwicklung viel zu allgemeine Wichtigkeit, um übergangen zu werden.

Die vor Niccola Pisano in Italien zahlreich auftretenden Bildhauer schmückten in dürftiger Weise namentlich die Städte der mittleren und nördlichen Landschaften. Florenz war weder in der Malerei von Belang, noch hatte es den Einfluss der Plastik erfahren. Dagegen finden wir in Pisa, Pistoja, Lucca und anderen Orten Skulpturen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert in grosser Menge. Durch ihr Vorhandensein unterstützt gehen wir daran, darzuthun, dass 1) Niccola in der Mitte des dreizehn-

ten Jahrhunderts in Centralitalien der einzige Repräsentant der Skulptur im grossen Sinne war, und dass 2) die Kunst in Pisa und den anderen hierher gehörigen Städten keine höhere Ausbildung erwarten liess.

Die frühesten Bildhauerarbeiten Pistoja's rühren von Gruamons her, welcher biblische Darstellungen vom rohesten Schnitt am Hauptportal zu S. Andrea[1] und am Architrav des Seitenthores von S. Giovanni Fuorcivitas geliefert hat. Dass in einer der Inschriften der Urheber als „guter Meister“ gelobt wird, ist ein sprechendes Zeugniss für die künstlerische Armseligkeit der Zeitgenossen. — Mit Gruamons gleichzeitig lebte der Bildhauer, von dem das Reliefbild Christi inmitten der Apostel am Architrav des Hauptportals zu S. Bartolommeo in Pantano herrührt.[2] Ferner sind die Reliefs an den Pilastern des Hauptportals von S. Andrea, Darstellungen aus dem neuen Testament, Leistungen eines Unbekannten, der sich „magister Enricus“ nennt.

Keinen höheren Rang als diese Pistojesen nehmen die Kunstgenossen des zwölften Jahrhunderts in Lucca ein. Einer davon meisselte ein Flachrelief am Architrav des Portals in der ehemaligen Kirche San Salvadore; das Signum darauf lautet: „Biduvino me fecit hoc opus“: und die Arbeit ist nicht besser als das Latein. Dieser Biduino gehört in das Ende des zwölften Jahrhunderts[3] und steht auf gleicher Stufe mit Gruamons. Sein Zeitgenosse Robertus in Lucca stellte am Taufstein zu S. Frediano[4] (rechts beim Eintritt in die Kirche) Episoden des alten Testaments dar, besser als Gruamons. Eins der vollständigsten Beispiele aus dem zwölften Jahrhundert aber ist das viereckige Pult zu S. Michele in Groppoli (jetzt Oratorium der Villa Dalpina an der Strasse von

---

[1] Das Datum 1166 und der Name des Künstlers ist bei Morrona, Pisa illustrata, Livorno 1812, II, richtig angegeben. Am Portal zu S. Giov. F. lesen wir: „Gruamons magister bonus fec. hoc opus.“

[2] Es trägt die Bezeichnung: Rodolf (?) no. S. P anno Dom̄ni. 1167.

[3] Dies geht aus seinem Basrelief in S. Cassiano bei Pisa hervor, worauf die Verse stehen: „Hoc opus quod cernis Biduinus docte peregit | Undecies centum et octoginta post anni | tempore quo Deus est, fluxerant, de Virgine natus.“ Morrona a. a. O. II. Genaue Beschreibung gibt Ernst Förster, Beitr. zur neueren Kunstgeschichte. Leipzig 1835.

[4] Derselbe trägt die Inschrift: Mille CLI Robertus magist.....

Pistoja nach Pescia), dessen Wangen mit Basreliefbildern aus dem neuen Testament in weichem Stein geschmückt sind.[5]

Villa Dalpina bei Pistoja.

Die Kapitäle der Säulen, auf denen das Pult ruht, tragen Köpfe von Thieren und Ungeheuern, die Basen ruhen auf Löwen, von denen einer einen Mann, ein zweiter einen Drachen verschlingt, eine Schlange über einem Engel stützt den Tisch. Die Scenen (Heimsuchung, Geburt, Flucht nach Aegypten) sind gleich denen des Gruamons in S. Andrea fehlerhaft und ohne alle Plastik flach ausgehauen; die Figuren, von altherkömmlicher Formengebung, bekunden in ihrer puppenartigen Schlankheit und den rechtwinklig oder rund eingeschnittenen Gewändern die kindliche Stufe des Künstlers. Die Köpfe bilden eine Fläche mit dem Hals, die Beine hängen wie an Drähten aneinander, die Gesichtszüge sind einfach eingeritzt. — Der Erzengel den Drachen tödtend, früher über dem Portal, jetzt innerhalb der Kirche, stimmt im Stil völlig überein.

Gegen Ende des Jahrhunderts scheint ein Bonamico in Pisa sehr geschätzt gewesen zu sein. Ihm gehören vermuthlich die Basreliefs in der Hohlkehle des östlichen Thores am Baptisterium an — ein Christus, Maria, Johannes mit Aposteln und Engeln in halber Lebensgrösse, mit denselben Merkmalen an Stil und Technik, wie in Groppoli, nur sind seine Figuren etwas kürzer und gedrungener. Völlige Identität der Handweise zeigt sich an einer lebensgrossen Figur in der Nische des Doms, beim Raineri-Thore, und an einem Grabmal im Campo Santo, welches auch den Namen des Bildhauers gewährt.[6]

Campo Santo.

Es befindet sich beim Eintritt links und enthält eine Darstellung des segnenden Heilands, der in elliptischer Glorie thront, dann die Evangelistenzeichen nebst Lamm und Stern. Darunter ein harfenirender David,

---

[5] Von der sehr verstümmelten Inschrift ist noch zu lesen: Hoc opus fecit fieri hoc opus (*sic*) Guiscardus.... pleb..... anno dñi Mil CLXXXXIIII. Ciampi a. a. O. citirt die Inschrift unter Weglassung des Namens „Guiscardus".

[6] „Opus quod videtis Bonusamicus fecit p̄ eo orate." — In den Anmerkungen zu Vasari wird ferner eine Inschrift in der Kirche zu Mensano bei Siena angegeben: „Agla opus quod videtis Bonusamicus magister fecit pro eo oretis." — Die Aehnlichkeit seiner Arbeiten mit anderen aus dem Ende des Jahrhunderts zeigt, dass er in diese Zeit gehört. Das Baptisterium zu Pisa war — nach Sardo's Chron. im Arch. storico IV, 83 mit Fonds, die theilweise von König Roger von Sicilien herrührten, im Jahr 1153 durch Deotisalvi gegründet, wie aus Pfeilerinschriften hervorgeht: „MCLIII mense aug. fundata fuit hec Ecclesia" — und gegenüber: „Deotisalvi magister huius operis." Von demselben Baumeister ist S. Sepolcro zu Pisa; am Campanile daselbst steht auf Marmor: „Huius operis fundator D̄s te salvet nominatur." — Das Baptisterium blieb bis 1278 unvollendet. Sonach ist Bonamico vielleicht einer der ersten Künstler gewesen, die darin thätig waren.

zwar ursprünglich nicht hierher gehörig, aber von der nämlichen Hand.

Ein besserer Künstler, wenn auch immer noch schwach genug, war Bonanno. Die Bronzethüren, welche er 1180 am pisaner Dom anbrachte, sind im sechzehnten Jahrhundert durch Feuersbrunst zerstört worden,[7] aber andere von seiner Hand schliessen noch heute das Portal des Doms zu Monreale;[8] sie enthalten 43 Scenen aus dem alten und neuen Testament und scheinen mit den Arbeiten des Meisters in Pisa aus Einer Form gegossen.[9] Auch besteht kein merklicher Unterschied zwischen ihnen und den sogenannten S. Raineri-Thoren am südlichen Querschiff des pisaner Domes. Diese sind Gegenstand wunderlicher Controversen unter den Kunsthistorikern geworden. Wenn auch alle darin übereinstimmen,[10] dass die Sujets des Hochreliefs grotesk und übertrieben in der Behandlung sind, so übertreffen sie doch die des Gruamons oder des Biduino und können sonach nicht hinter die Mitte des zwölften Jahrhunderts zurückdatirt werden. Das beste Kriterium für ihre Zeitbestimmung gibt die Art und Weise an die Hand, in welcher die Kreuzigung dargestellt ist. Christus ist hier mit Nägeln in beiden Füssen ans Kreuz befestigt, der Kopf sanft zu Maria hin geneigt, die am Fusse des Marterholzes steht. Seine Augen sind geschlossen. Nun kommt aber im ganzen elften Jahrhundert keine Darstellung des Gekreuzigten mit geschlossenen Augen vor. Zu S. Urbano in Rom und zu S. Angelo in Formis ist er — wie wir sahen — lebend und sogar heiter gebildet; ert im zwölften Jahrhundert — wie z. B. in S. Clemente in Rom — wird die Vorstellung des Kampfes und Todes ausgedrückt und aus dieser Zeit rühren wahrscheinlich auch jene Thore[11]

---

[7] Nach Morrona a. a. O. i. J. 1596, d. 25. Oktob. pis. Stils.

[8] Ihre Inschrift lautet: „MCLXXXVI ind III Bonannus civis Pisanus me fecit."

[9] S. die Stiche bei Ciampini a. a. O.

[10] Sogar Morrona. dessen Patriotismus über allem Zweifel steht.

[11] Die Gegenstände sind: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Flucht nach Aegypten, Kindermord, Taufe, Versuchung, Transfiguration, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Fusswaschung, letztes Abendmahl, Gefangennehmung, Kreuzigung, Höllenfahrt, Christus im Grab, Auferstehung und Tod Maria's.

des Bonanno, der demnach mit nur unerheblichen Vervollkommnungen die Kunst trieb, wie sie in Pistoja sich ausprägte.[12]

Fast unmerklichen Fortschritt zeigen die Skulpturen, die damals Benedictus (1178–96) in Parma arbeitete.

Auf Pfeilern und Lünette des nördlichen Thores am Baptisterium stellte er die Urväter von Jesse und Joachim nebst Scenen aus dem Leben des Heilands und des Täufers dar; in der Taufe sind beide bis zum halben Leib durch eine einzige Welle verdeckt. An den Pfosten des Ostthores die sieben Werke der Barmherzigkeit und die Parabel von den Arbeitern im Weinberge; am Querbalken die Auferstehung und in der Lünette das jüngste Gericht. Ein drittes Thor zeigt in Medaillon den segnenden Heiland mit Johannes dem Täufer und dem Lamm zur Seite; oberhalb die Bäume des Guten und Bösen nebst andern Allegorien, u. a. m. Der Name mit dem Datum 1196 befindet sich am Architrav des Nordthores.[13]

Baptist. v. Parma.

Besser bezeichnen die Arbeiten im Dome seine Manier. Hier ist z. B. in der dritten Kapelle rechts vom Eingange eine Abnahme vom Kreuz aus dem Jahre 1178, 22 Figuren in Hochrelief wie an den Bronzethüren zu Pisa und von einem Sgraffito-Rahmen eingeschlossen. Spuren von Gold und Farbe sprechen an einigen Stellen für polychromische Behandlung, wie sie später in den meisten Ländern des Continents Sitte wurde. Christus wird von Joseph von Arimathia zart gestützt, den rechten vom Kreuze gelösten Arm halten Maria und ein Engel in horizontaler Bewegung. Zwischen Joseph und der Jungfrau steht eine Figur mit der Aufschrift „Ecclesia exaltatur" (auch als „Johannes Nazarenus" bezeichnet), welche in einer Schale das Blut Christi auffängt; hinter Maria Johannes, dessen melancholische Entsagung nicht übel ausgedrückt ist, und die drei Marien „Salome, Maria Jacobi und M. Magdalena." Nikodemus auf einer Leiter ist beschäftigt, den linken Arm Christi herabzunehmen, dessen Füsse einzeln angenagelt sind; unten am Kreuz, welches aus unbehauenem Holz besteht, ein Hoherpriester, dem ein herzufliegender Erzengel mit den Worten: „Vere iste filius dei erat" den Kopf niederzudrücken scheint; die Gruppe ist noch bezeichnet: „Sinagoga deponitur." Daneben der gläubige Hauptmann und eine Gruppe mit den um die Kleider Würfelnden. — Die hölzern und ohne Rundung ausgearbeitete Christusgestalt, deren Muskulatur blos mit Linien bezeichnet ist, hat nicht ganz die gestreckten und schlechten Proportionen der übrigen; auch ist der Kopf weniger abstossend als viele aus dieser Zeit, doch deuten geschlossene Augen und zusammengezogene Brauen die Fortdauer des Todeskampfes an. Die horizontal liegenden Engel drücken nichts

Dom zu Parma.

[12] Bonanno ist möglicherweise derselbe, der zwischen 1152 und 64 Risse für die Mauern von Pisa entwarf (s. Muratori).

[13] Vgl. die detaillirte Beschreibung bei Schnaase, Kunstgesch. VII, I. 292 ff.

weniger als fliegende Bewegung aus, wie bei den andern Figuren sind auch ihre Köpfe gross; die Gewänder sind straff und ausdruckslos, die Verzierungen der Säume und Kutten Einschnitte mit Farbe ausgefüllt. — Den einzelnen Figuren wie auch Sonne und Mond (sol et luna) ist meist der Name beigesetzt. Die Inschrift lautet: „Anno milleno centeno septuageno Octava sculptor patuit (*sic*) [patravit, Schnaase] mense secundo antelami dictus sculptor fuit hic Benedictus.[14]

Das Werk, primitiv zwar, aber interessant genug, bezeichnet nur eben so viel Fortschritt, dass man seinen Urheber über Gruamons und den Meister von Groppoli stellen darf. Am künstlerischen Werth der Arbeiten dieser Region änderte sich mit den Jahren fast nichts. Wenn auch z. B. in Lucca Guidectus, der 1204 die Façade von S. Martino vollendete, den Benedictus in Bezug auf Figurenproportion, Beweglichkeit der Draperien und Behandlung des Nackten hinter sich liess, so ist doch gerade die Hauptfigur daselbst, der heil. Martin zu Pferde, wie er seinen Mantel zerschneidet, von grosser Rohheit.[15] Spätere Werke in derselben Kirche (Scenen aus dem Leben des heil. Martin, Allegorien der Jahreszeiten, der triumphirende Erlöser mit zwei Engeln am Portikus,[16] Maria mit den Aposteln am Architrav) zeigen, dass die Skulptur noch nach dem ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts Mühe hatte, selbst mässigen Ansprüchen zu genügen — zwanzig Jahre nachher indess bietet ein Bildhauer an Pfeilern und Architrav des Baptisteriums in Pisa Besseres als die dicht darüber befindliche Arbeit Bonamico's.

Baptist. zu Pisa.

Dort ist einerseits Christus in der Glorie, dann Scenen aus seiner Geschichte, die mit der Höllenfahrt schliessen, ferner David und die Jahreszeiten in gewundnem Ornament dargestellt, andrerseits am Architrav die Busspredigt des Täufers, sein Erscheinen vor Herodes, der

---

[14] Eine Kanzel, jetzt in S. Lionardo bei der porta S. Miniato zu Florenz, ehemals in S. Pietro di Scheraggio, trägt unter anderen ein Basrelief mit der Abnahme vom Kreuze, dessen Composition dem des Benedikt von Parma nicht unähnlich ist. Förster (Beiträge etc. S. 13) beschreibt es genau, seine Annahme aber, dass dasselbe die Existenz einer Schule constatire, aus welcher Niccola hervorgegangen sei, scheint uns unhaltbar. Rumohr (a. a. O. I, 252) setzt es ins 9. oder 10. Jahrh. Einen Stich gibt Richa, Chiese, II.

[15] Eine Inschrift: „Mille que sex denis templum fundamine jacto lustro sub bino sacrum stat fine peracto“ — setzt die Gründung in das Jahr 1060. — Unter der letzten Säule der Façaden-Gallerie rechts findet sich eine Figur mit der Inschrift: „Mille CCIIII condidit electi tam pulcras dextra Guidecti.“ G. ist wahrscheinlich auch Bildhauer der Façade.

[16] Inschrift: Hoc opus cepit fieri Abelenato et Aldebrando operarii A. D. 1233.

Tanz der Salome und seine Enthauptung. Christus ist nicht ohne Würde und technisch besser wiedergegeben als am Portikus von S. Martino zu Lucca. Die Jahreszeiten offenbaren Geist in der Erfindung, das Nackte daran ist antikisirend.

Das Werk kann kaum vor Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, aber wie weit ist es von gleichzeitigen Arbeiten Niccola's entfernt! Nicht allein, dass Conception und Ausführung im Vergleich zu ihm roh und ursprünglich sind, sondern sein Urheber erscheint wie bei allen bisher genannten Produkten jenes Zeitalters von völlig andrem Geiste und andrer Schule. Der beste Bildhauer dieser Gattung ist Guido da Como, welcher 1250 die Kanzel im Singchor zu S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja arbeitete.

S. Bartolommeo in Pantano.

Dieselbe ist viereckig, von fein polirtem weissen Marmor und ruht auf drei Pfeilern, deren Kapitäle mit kleinen Figuren geziert sind; die Basen stehen auf einem geflügelten Löwen, der einen Basilisken zermalmt, einer Löwin mit dem Jungen, und einem Mann. An den Seiten: Verkündigung und Anbetung der Weisen, an der Front: Geburt, Darstellung im Tempel, Christus in Emaus, Höllenfahrt, Erscheinung des Auferstandenen unter den Jüngern und die Scene mit Thomas. Die Tafel wird einerseits von drei Figuren auf einem Piedestal getragen, auf der entgegengesetzten Seite steht ein Engel mit Buch auf dem Kopfe eines gehörnten Ungeheuers, darüber der Adler. — Die Eckfiguren sind besser als die übrigen, und unter diesen wieder die Seitenreliefs und die Darstellungen der Geburt und der Ueberführung des Thomas die geringeren. Als Skulpturwerk überhaupt betrachtet nimmt das Pult keinen bevorzugten Rang unter den Arbeiten des dreizehnten Jahrhunderts ein.[17]

[17] Am Rande trägt es die Inschrift: Guido de Como me cunctis carmine promo, anno domini 1250. Est operi Sanus superestans Turrisianus namque fide prona vigil.. Deus inde corona. — Vasari (I, 283.) bezeichnet die Arbeiten dieses Guido unbedenklich als „goffe“ (grotesk). Vgl. Della Valle, Stor. d. D. d. Orv. 263. — Zur Vergleichung interessant sind 1) die Basreliefs mit den kurzen breitköpfigen Figuren an der Façade des Doms zu Modena, Moses und Elias mit der Inschrift: „Inter scultores quanto sis dignus claret scultura nunc honore Wiligelme tua.“ (1209 war Anselmo da Campione Architekt daselbst. Vgl. Calvi, memorie, Mailand 1859.) 2) Die noch roheren Arbeiten am römischen Thore in Mailand, errichtet nach den Kämpfen gegen Kaiser Friedrich den II., welche die Aufschrift haben: „Gerardus de Castagnianega fecit hoc opus.“ 3) Die Propheten über dem Portal der Kathedrale zu Cremona von „Magister Jacobus Porrata de Cumis 1274.“ 4) Die rohen Skulpturen am Dom zu Verona mit den Versen: „Artificem gnarum qui sculpserit haec Nicolaum Hunc concurrentes laudent per secula gentes.“ Das gleiche Epigraph mit der Jahrzahl 1135 bezeichnet die Entstehungszeit ähnlicher Arbeiten am Dom zu Ferrara. — Der älteste sie-

Guido's Compositionen sind symmetrisch, Formen und Typen von religiösem Anflug, aber die Ruhe seiner Figuren ist beinahe regungslos, sie sind lang und schlank und mit fast ebenso wenig Plastik hervorgearbeitet wie die zu Groppoli. Trotz seines geringen Talentes jedoch scheint ihm niemals Beschäftigung gefehlt zu haben, bis 1293 finden wir ihn unter den Werkmeistern am Dom zu Orvieto.

Mehr bedarf es nicht, um darzulegen, dass die bildende Kunst in ihren frühesten Leistungen zu Pistoja von banaler Erfindung und kindischer Technik war, in Parma und Lucca von conventionell christlichem Charakter bei immer noch grosser Rohheit und Mangelhaftigkeit, und dass sie am Beginn des dreizehnten Jahrhunderts ohne wesentliche Verbesserung in Form und Ausdruck die nämlichen Eigenschaften auch in Pisa zeigte.

Und aus dieser Oede taucht auf einmal im Jahre 1260 Niccola mit seiner Kanzel [18] im Baptisterium zu Pisa auf.

Kanzel im Baptist. zu Pisa.

Von den neun Säulen, auf welchen das Sechseck ruht, wird die mittelste von den Schultern eines Mannes, einem Greifen und andern enggruppirten Thieren getragen, drei stehen auf den Rücken von Löwen und einer Löwin mit ihrer Brut, drei andere auf einfachen Basen, zwei stützen die Stufen. Ein Kleeblattbogen überspannt den Raum zwischen den sechs Hauptpfeilern, Pilaster oberhalb der Kapitäle ordnen die Ornamente des Kanzelfrieses. Die Ecken über den Säulen füllen Figuren der Tugenden: Tapferkeit in Gestalt des jugendlichen Herkules mit der Löwenhaut auf der rechten Schulter und dem Rachen des erschlagenen Löwen in der linken Hand, — Treue als Weib mit einem Hund auf den Armen, — Liebe durch Frau und Kind symbolisirt. Weniger klar ist der Sinn andrer Figuren, z. B. des Engels an der Ecke bei den Stufen, der auf einem Löwen sitzt, welcher ein Wild im Rachen hat: er trägt in einer Hand einen Scepterstumpf, in der andern ein Basrelief der Kreuzigung. (Vielleicht soll darunter der Glaube gemeint sein.) In den Bogenzwickeln sind die vier Evangelisten und sechs Propheten aufs trefflichste angebracht.

---

nesische Bildhauer, von dem wir wissen, war Gregorius, dessen Name mit dem Datum 1209 sich nach Milanesi, Stor. civile ed artistica di Sienna, an Steinhauerarbeiten über dem Portal zu S. Giorgio in Siena fand.

[18] „Diese Kanzel" — so berichtet Roncioni, Istorie Pisane, herausgegeben von Fr. Bonaini im Archiv. stor. Florenz 1844, VI, 284 — „erlitt vor einigen Jahren grossen und merkwürdigen Schaden, indem Lorenzino dei Medici die Köpfe einiger Figuren abbrach, um sein Studium zu verschönern."

Sieben Bündelpfeiler stützen die Brüstung und umrahmen fünf Basreliefs mit der Geburt Christi, der Anbetung der Weisen, der Darbringung im Tempel, der Kreuzigung und dem letzten Gericht.

Die Reliefs bekunden allerdings nur elementare Kenntniss der Compositionsregeln; in einem, der Anbetung der Könige, ist wohl eine gewisse Symmetrie, aber anderwärts fehlt das Ebenmaass. Aber bei aller offenbaren Nachahmung der Antike und ihrer Verwerthung zu christlichem Ideenausdruck zeigt Niccola lebhafte Phantasie und grosses Talent in Wiedergabe der derberen Affekte wie Verzweiflung oder Angst. Diese mit kalter und unvollkommener Imitation altklassischer Vorbilder contrastirende Eigenschaft wirkt zwar, namentlich wenn man den kurzen herkulischen Wuchs der Figuren ins Auge fasst, ungünstig, aber der Künstler bekundet dabei eine Energie, die aller Schwierigkeiten spottet: er modellirt seine Figuren so hoch als möglich im Relief, stellt sie völlig frei hin und geht unbedenklich nach den Grundsätzen der antik-römischen Bildhauerei zu Werke, polirt seinen Marmor mit lobenswerthester Sorgfalt und bearbeitet ihn nach Principien, die allerdings conventionell, aber durchaus bestimmt sind. Mundwinkel, Pupillen, Nasen und Ohrlöcher sind ausgebohrt und die Hohlungen mit schwarzer Paste zugefüllt, Haare und Ornamente sind vergoldet gewesen, wovon einzelne Spuren noch zeugen.

Kanzel des Bapt. zu Pisa.

Keine Composition der Kanzel kennzeichnet Niccola's antikisirende Weise deutlicher als die Geburt Christi: die Jungfrau, wie sie inmitten der Darstellung auf einem Pfühle lehnt, könnte für eine Dido gelten, und die Gestalt dahinter, welche auf sie deutet und dabei anscheinend mit einem Engel redet, gleicht einer Kaiserin eher, als der Magd des Zimmermanns in Bethlehem; der verwundert blickende Josef, die beiden klassischen Mädchengestalten, die das Kind in der Wanne baden, die Schafe im Vordergrund und die Anbetung der Hirten rechts im Hintergrund gibt eine seltsame Verschmelzung antiker Formen und alter typisch-christlicher Auffassung. Von specifisch christlichem Gefühl ist keine Spur; in der Symmetrie der Gruppe, welche die Anbetung der Könige darstellt, ist der blühend-römische Stil besonders charakteristisch, aber eben so auffällig die unter einander abweichenden Proportionen der einzelnen Figuren. Die Köpfe sind, zumal bei den zurückstehenden Gestalten, ungewöhnlich gross, die Engel ganz antik, die Pferde wie aus der klassischen Verfallzeit. Auch in der Darstellung im Tempel sind Gruppen und Figuren nichts als Nach-

ahmung, in der Kreuzigung haben wir ebenso im sterbenden Christus das Bild eines leidenden Herkules. Im jüngsten Gericht, der vorzüglichsten Composition, hat Niccola's Gewalt vollen Spielraum: im oberen Kreise thront der Heiland in schöner Haltung, unter ihm die Erwählten und Verdammten, Auferstehung und Lucifer. Bessere Wiedergabe des Nackten der Antike in mannigfaltigen Stellungen, besonders aber an den weiblichen Leibern, ist schwerlich zu finden. Fremdartige Gebilde sind Satan und die Teufel; ersterer mit groteskem Kopf und Ohren, Körper und Klauen eines Geiers mit ochsenähnlichen Beinen; gleichartig ist eine Dämongestalt mit Kinderleib und eben so grossem Kopfe, der das Gesicht einer Maske trägt, wie sie das Alterthum formte. Das Ungethüm scheint den Arm eines Sünders zu verschlingen, der sich unter den Klauen Satans zusammenkrampft. — Das Studium der Antike zeigt sich ferner bei allen Einzelfiguren, wie sie an den Ecken unter dem Karniess der Kanzel angebracht sind; in der Allegorie der Tapferkeit haben wir eine Antike von gedrungenem fleischigen Charakter, aber conventionell und bewegungslos.

So trat Niccola plötzlich mit Verwerfung des traditionellen religiösen Sinnes als Erneuerer der klassischen Römerkunst auf und blieb vorläufig von dem Ringen nach neuen christlichen Typen in der frühen florentiner Schule völlig unberührt. Grossartig im Vergleich mit Guido und dessen Vorgängern, bei denen die religiöse Tendenz mit plumper und unausgebildeter Technik verbunden war, gab er einer gänzlich verschwundenen Kunst neues Leben und hatte mit seinen pisanischen Zeitgenossen nichts gemein, als die Stoffe. Der Natur verdankte er wenig, desto mehr den alten Römern, daher auch hin und wieder seine Steifheit und Kälte. In den allgemeinen Zügen wird die Zartheit der männlichen Kraft und vollsaftigen Sinnlichkeit geopfert, in den Formen geht er mit einigen conventionellen Verallgemeinerungen auf das Athletische der sinkenden Römerkunst zurück; mehr auch als von der Natur selbst entnahm er den Alten seine Motive und ihren stellenweis gewaltsamen Vortrag. Seine Composition bewahrt nur selten Maass, seine Technik gehorcht allenthalben mehr der Regel als künstlerischer Eingebung.

Woher kam diese erstaunliche Erscheinung?[19] Man fühlt sich an Michel Angelo gemahnt und könnte glauben, dass auch

---

[19] Vasari I, 277 lässt in seiner Biographie den Niccola in Pisa und den Giovanni in Rom studiren.

Niccola, einzig in seiner Art und Zeit, wie er war, als ein schöpferischer Genius anzusehen sei, der mit einem Male die Kunst in Pisa umgestaltete. Aber selbst Michel Angelo's Werke in all ihrer Hoheit athmen doch die gleiche Lebensluft mit denen der Ghirlandajo und Donatello, und gerade das Schöpferische, was jene auszeichnet, ging dem Pisaner ab. Sind alle früheren Leistungen, die seine künstlerische Abkunft verdeutlichen könnten, verschwunden? Diese künstlerische Eigenart aus der Existenz eines vereinzelten antiken Denkmals in seiner Vaterstadt erklären zu wollen, kann Niemanden befriedigen.[20] Soll die Frage nicht zu den ewigen Controversen geworfen werden, so müssen wir annehmen, dass Niccola seine Anregungen von fernher empfangen hat.

Pisa ist Seestadt. Bei der damaligen ausgedehnten Botmässigkeit der Republik über die süditalischen Küstenplätze rekrutirte sie sich oft von dorther, und unter diesen Einwanderern war möglicher Weise jener Peter von Apulien, der bei Vasari als Pisaner figurirt. Sein Sohn war Niccola, und von diesem wissen wir, dass er als Bürger Pisa's im Kirchspiel S. Blasii de Ponte de Pisis wohnte.[21] Ebenso sicher ist, dass der Vater im Jahre 1266

[20] Nach Vasari (I, 258 ff.) habe Niccola bei griechischen Bildhauern im Dom und im Baptisterium zu Pisa gelernt und dann die Jagd des Maleager copirt, die sich auf dem Grabe der Gräfin Mathilde im Campo Santo befindet. Diese Jagd ist ein verstümmeltes Specimen klassischer Verfallkunst, auch befindet sie sich nicht auf jenem Grabe, wo zwar auch Reliefs angebracht sind, aber mit einem andern Gegenstand.

[21] Vgl. Rumohr a. a. O. II, 145 und Gaetano Milanesi, Docum. p. l. Stor. dell' arte Senese I. (Siena 1854). Niccola wird in den Berichten verschiedenartig bezeichnet, einmal 1266 als „Magister Niccolus de parrocia S. Blasii de Ponte de Pisis quond. Petri" (s. Milanesi); dann 1266, 11. Mai: „Mag. Nichola Pietri de Apulia" (ebenda), 1272: „Magister Nichola pisanus quondam Petri de…" (Ciampi, Not. ined.); 1273: „Mag. Nichola quondam Petri de Senis S. Blasii pisani." Es fragt sich: gehört die Bezeichnung „de Apulia" und „de Senis" zu N. oder zu Petrus? In der Notiz von 1273 ist ohne Zweifel de Senis auf N. bezogen. Die Nachrichten zeigen, dass die Freiheit der Stadt den Personen, auf die sie übertragen war, das Recht gab, sich als „aus" dieser Stadt zu bezeichnen. So ist N. zu verschiedenen Zeiten aus Apulia, aus Pisa und Siena. Man hat daher auf Grund des Beisatzes de Apulia angenommen, N. sei Pisaner von Herkunft gewesen und habe jenen Titel später nach einem Aufenthalt im Süden bekommen. Dagegen spricht, dass bereits das Erste, was er in Pisa schuf, den Stil von Werken trägt, wie sie in Apulien existirten. — Vgl. die abweichende Meinung Schnaase's (Kunstgesch. a. a. O.) und seine Emendation bezüglich der Lesart lapidum für Apulia. — In seiner kürzlich erschienenen Auswahl aus den Biographien Vasari's (Florenz 1868, Note zu S. 85) sagt Herr Gaetano Milanesi, Niccola Pisano sei „Sohn eines Pietro von Sienna und dieser wieder

todt war, aber von Lebensschicksalen, Beschäftigung und Wohnort desselben haben wir keine sichere Kunde.

Aus dem Mangel würdiger Arbeiten Niccola's vor dem Jahre 1260 und bei der offenbaren Unsicherheit der Angaben Vasari's lässt sich vermuthen, dass der Künstler, als er seine berühmte Kanzel schuf, noch nicht lange in Pisa anwesend war. Dann haben wir zu erörtern, ob in Süditalien und speciell in Apulien eine Kunst bestand, welche die pisanische übertraf.[22] Fanden wir bereits während des zwölften Jahrhunderts in Sicilien und anderwärts an den südlichen Küsten hervorragende Mosaikarbeiter im Dienste der Normannen, so können wir auch von der Skulptur jener Gegenden im dreizehnten Jahrhundert Ansehnliches nachweisen.

Ravello b. Amalfi.

In Ravello bei Amalfi, einer kleinen Handelsstadt unter dem Supremat Pisa's, besitzt der Dom S. Pantaleone eine Kanzel, deren Säulen auf Löwen ruhen; die Stufen haben eine musivisch inkrustirte Balustrade, und die lateinische Inschrift über dem zur Kanzel führenden Bogen besagt, der Auftrag zu dem Werke sei im Jahre 1272 dem Nicholas de Bartolommeo de Foggia von Nicolo Rufolo gegeben worden. Den Schlussstein am Bogen des Thorwegs bildet die lebensgrosse klassische Büste der Sigalgaita Rufolo, deren Diadem mit langem und reichem Gehäng geschmückt ist; das gescheitelte und anmuthig den Ohren entlang geflochtene Haar lässt eine schöne Stirn und ein oval gebildetes Antlitz sehn; Brauen und Augen sind nobel, die Nase regelmässig, der Hals massig, die Züge breit modellirt und sauber ausgearbeitet. — An den Thorkapitälen sind noch andre Porträts von geringerer Güte zwar, aber von derselben Hand.

Dieser Nicholas de Bartolommeo de Foggia studirte offenbar die Antike, wie sein Zeitgenosse Niccolo Pisano, und vermuthlich an besseren Vorbildern. Im Wesentlichen ist die Kunstweise

Sohn eines Biagio Pisano gewesen." Wir suchen nach Beweisen für diese Behauptung, um so mehr, da N.'s Vater in vielen Urkunden als aus Apulien stammend bezeichnet wird; aber vielleicht haben wir es hier nur mit einem Lesefehler des Herrn Milanesi zu thun, der den von ihm selbst mitgetheilten Wortlaut „Niccola quondam Petri de Senis S. Blasii pisani" (s. oben) in dieser Weise corrumpirt hat; den Irrthum anders zu nennen, würde gegen die gute Sitte sein.

[22] Das bezeugt Vasari selbst. Sein fabelhafter Fuccio, „ein florentiner Bildhauer und Architekt", den er erfunden hat, soll mehrere grosse Monumente ausgeführt haben, z. B. die Kastelle di Capoana und del Uovo in Neapel, letzteres von dem nicht minder fabelhaften Buono gegründet, ferner die Thore am Volturno zu Capua und die Mauern des Thiergartens zu Amalfi. S. I, 262.

Beider verwandt und der Marmor zeigt gleiche Politur und gleiches Machwerk, auch den Gebrauch des Bohreisens haben sie gemein. Träte nicht der Name Nicholas mit dem des Bartolommeo von Foggia verbunden auf, wodurch die Existenz zweier gleichzeitiger Bildhauer aus verschiedenen Familien bezeugt wird, so hätte man die Büsten zu Ravello und die Kanzel zu Pisa vielleicht ein und demselben Meister zugeschrieben. Foggia war im dreizehnten Jahrhundert die gewöhnliche Residenz des kunstliebenden Kaisers Friedrich des II. und sein dortiger Palast stammt aus dem Jahre 1233, wie ein einsam stehen gebliebener Bogen noch heute kundthut.[23] Der Architekt Bartolomeus von Foggia war vielleicht der Vater jenes Nicholas, welcher die Kanzel zu Ravello fertigte. Uebrigens ist dieses Werk nicht das einzige Denkmal in S. Pantaleone. Ebenso interessant, wenn auch älter, sind die Bronzethüren mit Füllungen, welche Vorgänge aus der Leidensgeschichte Jesu darstellen.

S. Pantaleone. Ravello.

Der Inschrift nach wurden sie 1179 für Sergio Muscetola und sein Weib Sigalgaita gearbeitet. Die Compositionen daran sind die der frühchristlichen Zeit, im Raume gut angebracht und mit belebten Figuren von etwas schlankem Wuchs gefüllt. Christus vom Kreuze abgenommen und in der Vorhölle sind Gegenstücke der Darstellungen, wie sie oft in den Malereien und Miniaturen jener Zeit vorkommen; der Gekreuzigte ist an beiden Füssen befestigt. Dem Charakter nach erinnern sie an die schönen Mosaiken zu Cefalù und Palermo, mit denen sie auch in der künstlerischen Tendenz zusammenstimmen.

Thore von demselben Genre finden sich in Monreale, sie wetteifern mit denen des Bonanno und sind mit dem Namen Barisanus Tranensis bezeichnet.

Monreale.

Sie theilen sich in sieben Streifen zu je vier Fächern, die durch ziemlich schwere Ornamente mit Halbfiguren in Medaillons von einander getrennt sind. Die beiden obersten Abtheilungen enthalten ein und dieselbe Christusfigur mit Johannes zur Linken und Elias zur Rechten.

---

[23] Er trägt die Inschrift: Anno ab incarnatione 1223 m. Junii. XI. ind. Reg. Dn̄o ĩi Frederico imperatori rex sem̄p aug. a III et Regis Siciliae XXVI hoc opus feliciter inceptum p̃phato Dn̄o perficiente. Sic Cesar fieri jussit opus p̃to (? precepto) Bartolomeus sic construxit illud. — Eigenthümlicher Weise liest Della Valle, der in seinen Lettere Sanesi viel von Kaiser Friedrich spricht, statt p̃to — *Pis*, um zu beweisen, dass Bartolomeus von Foggia identisch sei mit Bart. Pisauus, einem Glockengiesser zu Pisa im 13. Jahrhundert. Vgl. auch hierüber die Ausführungen bei Morrona, Pisa illustr. II.

Dann folgen Kreuzigung, Auferstehung, Maria mit dem Kinde und Nicolaus; im dritten, vierten, fünften und sechsten sind Apostel dargestellt, im siebenten ein Genius, ein Bogenschütz und das Wappen des Giovanni di Rohan.

In Trani selbst ist eine zweite Replik derselben, sodass wir also in Süditalien schon im zwölften Jahrhundert, drei Jahre vor Bonanno, einen tranensischen Bildhauer verfolgen können, der in sofern die Pisaner übertrifft, als man von seiner Kunst sagen darf, dass sie neu und beachtenswerth ist.[24] Unter den apulischen Kunstgenossen, an denen sonach kein Mangel gewesen zu sein scheint, kommt Nicholas di Bartolommeo dem Niccola Pisano bis zum Verwechseln nahe. Es verstösst daher gegen kein thatsächliches Moment, wenn man annimmt, dass Niccola von Pisa in Apulien geboren und unterrichtet worden ist. Dass er sich auch ohne Stadtkind zu sein Pisanus nennen durfte, wie an der Kanzel, wurde oben schon erwähnt. Wollte man den Nicholas von Foggia für einen Schüler des Niccola von Pisa ausgeben, dann müsste man doch billiger Weise Nachrichten aus noch anderen Orten beibringen, als aus Süditalien, wo sein Werk allein erhalten ist, und überdies hätte sich dann sein Stil doch wohl dem des späteren Giovanni Pisano mehr genähert.

Beachtenswerth ist der Umstand, dass eins der frühesten Werke, die Vasari dem Niccola zuschreibt, der nach seiner Angabe im Jahre 1231 errichtete Bogen in S. Domenico zu Bologna sein soll, welcher jedoch erst 1266 und 67 durch Fra Guglielmo vollendet wurde. Bei sämmtlichen Bau- und Skulpturarbeiten, die der Biograph in verschiedenen Theilen Italiens nach ihm benennt,[25] ist die urkundliche Beglaubigung ausgeblieben, in manchen Fällen sogar urkundliche Widerlegung gefolgt. Die frühesten

[24] Zahlreiche klassische Denkmäler bewahrte im 13. Jahrhundert Neapel. Noch heute ist an der auf der Substruction eines Castor und Pollux-Tempels erbauten Theatinerkirche zu S. Paul der antike Sockel mit Statuen des Apollo, Jupiter, Merkur erhalten, und wie viel überdiess in Pästum, Reggio, Locri, Sibari, Tarent, Brindisi, Bajä, Pozzuoli.

[25] Vas. I, 260. — Ernst Förster erklärt (Beiträge s. o. 61) in Pistoja eine Nachricht gesehen zu haben, derzufolge Niccola 1242 im dortigen Dom beschäftigt gewesen sei. Die Urkunde selbst theilt er nicht mit; wir bezweifeln die Zeitangabe.

Nachrichten über den Dom zu Siena (1229)[26] erwähnen Niccola's nicht, und wie die Bearbeiter der neuesten Auflage des Vasari selbst zugestehn, widerspricht sich der Biograph, indem er später sagt, die Sieneser hätten Niccola deshalb mit Anfertigung der Kanzel für ihren Dom betraut, weil „der Ruf derjenigen in Pisa" zu ihnen gedrungen sei.[27] Aber er würde lange vor 1260 schon grossen Rufes genossen haben, wäre er, als Pisaner, wirklich der Urheber der zahlreichen Werke, die er vorher geschaffen haben soll. Unter dem 5. Oktober jedoch vollzog er im Baptisterium zu Pisa, wo er damals offenbar arbeitete, mit Fra Melano, dem Bauführer der Kathedrale von Siena,[28] einen Contrakt, in welchem er sich zu Folgendem verpflichtete:

Contrakt für Siena.

1) Zwischen dem nächsten Oktober und November in Siena elf Säulen von weissem Marmor mit Kapitälen und sechzehn kleinere Pfeiler und Tafeln für den Bau der Kanzel in S. Maria zu liefern, einschliesslich der Löwen oder Basen, die wahrscheinlich fertig in Pisa zu haben waren; 2) vom künftigen März an bis zur Vollendung der Kanzel in Siena zu wohnen und keinen andern Auftrag anzunehmen; doch wurde ihm auf Begehr viermal des Jahres ein vierzehntägiger Urlaub gewährt, um in Pisa Gutachten bei der Vollendung des Doms und des Baptisteriums abzugeben oder private Geschäfte zu ordnen; 3) ebenfalls im März seine Schüler Arnolfo und Lapo mitzubringen, die mit ihm bis zur Vollendung der Arbeit in Siena zu bleiben hatten. 4) Der Preis für die Marmorsäulen und Tafeln war auf 60 Pfund pisanisch festgesetzt, das Taggeld Niccola's auf 8, das seiner Gehilfen auf 6 pisanische „solidos" bei freier Station; 5) wenn Johannes, des Niccola Sohn, sich bereit fände, unter seinem Vater zu arbeiten, sollte er die Hälfte von dessen Salär erhalten; 6) jeder der Künstler sollte von allen Real- oder Personalverpflichtungen gegen die Republik Siena frei sein; 7) auf Bruch des Contrakts stand eine Busse von 100 Pfund pisanisch.[29]

Der letzte Punkt sollte bald drohend ins Gewicht fallen. Da Arnolfo im Mai des nächsten Jahres nicht in Siena erschienen

[26] Rumohr (a. a. O. II, 124) führt Originalberichte über Preise der Arbeiten im sieneser Dome an, die bis zum Jahre 1229 zurück reichen. Gaetano Milanesi (Sulla Stor. civ. ed artist. Senese, Siena 1862) geht noch weiter, bis auf den Bellamino, welcher 1198 die Fonte Branda wieder herstellte, die 1248 von neuem durch Giovanni Stefani, damals Werkmeister am Dom, reparirt wurde.

[27] Vas. I, 266, Anm.

[28] Dass damals Guglielmo Marescotti Potesta von Siena gewesen sei, ist ein Irrthum Vasari's. (S. Note zu I, 267.)

[29] Die Originalurkunde bei Rumohr (II, 145 ff.) und Milanesi Doc. Sen. a. a. O. I, 145 ff.

war, erliess Fra Melano eine peremptorische Aufforderung zur Erfüllung seines Contraktes an Niccola. Darauf wurde die Kanzel begonnen und etwa im November 1268 vollendet; ausser Niccola und seinem Sohne Giovanni waren noch Arnolfo, Lapo, Donato und Goro, Florentiner, daran thätig.

Kanzel in Siena.

Die Kanzel ist von oktagonalem Bau und ruht auf vier von Löwen und Löwinnen, vier von einfachen Sockeln getragenen Säulen und einer mittleren mit neun Figuren in Halbrelief. Die Aussenfläche der Kanzel ist mit sieben Basreliefs geschmückt, auf die wir näher eingehen:

In der Darstellung der Geburt Christi ist eine der schönsten Gruppen das Weib, welches das Kind wäscht; dieses selbst, von mächtigem Knochenbau, ist wesentlich klassisch geformt. — Die Jungfrau mit dem Kinde in der Anbetung der Könige, von denen einer den Fuss des Knaben küsst, gehört ebenfalls zum besten, was das Jahrhundert hervorgebracht hat. Die Reiter im Vordergrunde scheinen gradezu Copien römischer Antiken. — Unschön angeordnet und überladen ist dagegen die Darbringung im Tempel, und die Flucht nach Aegypten gewöhnlich und mangelhaft. — In dem Kindermord bot sich Niccola Gelegenheit, mannigfaltig bewegte Handlung auszudrücken, eine Aufgabe, die in den einzelnen Theilen mit entsprechendem Geschmack und Energie gelöst ist, wie auch die Gesichter charakteristisch belebt sind. Immerhin ist in der Heftigkeit, mit welcher die Krieger den Müttern die Säuglinge entreissen und tödten, ein gewisser Hang zur Uebertreibung nicht zu leugnen; offenbar aber hat Niccola's Vorgang in diesem Sujet späteren Künstlern, und selbst dem Giotto Dienste geleistet; selbst dieser empfand die Schwierigkeit, in derartigen Darstellungen Aktion und Anordnung gut zu vereinigen. Niccola ist hier minder glücklich im Arrangement als an der Kanzel zu Pisa. — Die Kreuzigung bietet einen bemerkenswerthen Versuch, Classicität und Naturstudium zu verbinden; daher der auffällige Mangel an Einheit. Ist schon die göttliche Natur Christi dem Künstler keine geläufige Vorstellung, so leidet auch die conventionelle Noblesse unter realistischer Beobachtung des Lebens. Der Heiland erscheint hier nicht so antik römisch wie an der Kanzel zu Pisa, aber er ist auch nicht so gut proportionirt, der Rumpf herkulisch, die Arme unverhältnissmässig kurz. In der Gruppe zur Linken des Kreuzes hat die ohnmächtige Maria schmerzvollen Ausdruck, aber der Kopf ist zu gross für die Gestalt und die Gewandung besteht aus zahlreichen unmotivirten Falten. Die Engel zu Häupten Christi sind gedrungen und fehlerhaft. — Im jüngsten Gericht treten dieselben Mängel der Heilandsgestalt hervor wie in der Kreuzigung. Hier ist wenig Ruhe und Würde, dagegen eine Mischung von conventionellem Classicismus und realistischer Anatomie. Die Proportionen zeigen die umgekehrten Fehler wie auf andern Stücken, nämlich überlange Arme

und zu kurze Körper; die Engel um den Thron sind schwer und colossal, doch vielen der nackten Gestalten im Vordergrunde, die aus den Gräbern auferstehen, fehlt es nicht an Elasticität und Natürlichkeit. Der Lucifer in der Hölle ist auch hier ein Monstrum mit einer grotesken Maske als Kopf, Hundsohren, Ochsenhörnern, Geierbeinen und Greifenklauen. — Doppelgruppen übereinandergesetzter Figuren — Tugenden, Engel und biblische Gegenstände — sind an den Ecken der Kanzel angebracht; in den Zwickeln der Kleeblattbögen 14 Propheten. — Das Interessanteste am ganzen Bau aber sind die Darstellungen am Sockel des mittelsten achtkantigen Pfeilers: hier sehen wir die Astronomie als ein Weib, welches ein Buch hält und durch eine Wasserwaage blickt, die Grammatik, ein Kind unterrichtend, die Dialektik, ein altes Weib in Betrachtung versunken, die Rhetorik mit Diadem und Buch ausgezeichnet, die Philosophie mit dem Füllhorn, aus welchem Flammen sprühen, die Arithmetik auf einer Tafel schreibend, endlich Geometrie und Musik.[30] Sind die Allegorien schlecht erfunden, so ist es mehr die Schuld des Bestellers als des Bildhauers; denn einzeln als Kunstwerke betrachtet sind diese Figuren schön und von vortrefflicher Bewegung.

Fallen auch die Ungleichheiten in den Theilen zumeist den verschiedenen Begabungen der Hilfsarbeiter zur Last, so ist doch auch die Composition, unzweifelhaft Niccola's eigenes Werk, nicht so regelmässig und geschmackvoll wie die in Pisa. Ueberall, wo die Nachahmung der Antike durch Naturstudium corrigirt erscheint, gibt sich der Meister Blössen in der Proportion sowohl wie in der Detailbehandlung des Nackten. Phantasie und Lebendigkeit stehen auf gleicher Höhe wie in Pisa, aber es fehlt der Auffassung religiöser Sinn, und deshalb zeigt das Ganze bei aller Vorzüglichkeit nur kalt-klassische Schönheit.

Lassen wir vorläufig den Bogen in S. Domenico ausser Acht, der, wie oben bemerkt, mehr dem Fra Guglielmo angehört, so begegnen wir der Handweise Niccola's an der schönen Fontaine zu Perugia bei den Figuren, welche die Ecken des oberen Bassins schmücken und von denen eine jetzt durch eine ganz moderne ersetzt ist. Die Allegorien der Jahreszeiten sowie der Künste und Wissenschaften repräsentiren dagegen den breiteren Stil seines Sohnes Giovanni. Dieser scheint sogar den Vater übertroffen zu haben. In seiner Fontaine zu Perugia aus dem

---

[30] Vgl. die Dissertation über die Darstellungsweise der freien Künste in Sebast. Ciampi's Lettere d. Giovanni Boccaccio, Florenz 1827.

Jahre 1278 bewährt er grosse Meisterschaft in Anordnung, in Wiedergabe energischer Typen und geläuterter Bewegung; das Studium des Nackten zeugt hier sogar nicht blos von nachahmendem Realismus, sondern von schöpferischem Geist.[31]

Seit der junge Giovanni an der Kanzel zu Siena gegen geringen Lohn mit beschäftigt worden war, bis zu der späteren Thätigkeit in Perugia und bei Wiederherstellung von S. Margherita zu Cortona[32] arbeiteten Vater und Sohn in vielen Städten gemeinschaftlich. Das edelste Denkmal ihres eigenen Meissels oder ihrer Schule, die Kreuzabnahme in S. Martino zu Lucca, bezeichnet eine Höhe der Kunst, die nur Michel Angelo's wartete, um zur Vollendung zu reifen. Kein Werk des Jahrhunderts kann sich an sinnreicher Composition, an Kühnheit der Haltung, Verkürzung und Energie der Motive, an Naturstudium und Erhabenheit der Charakteristik diesem zur Seite stellen.

S. Martino. Lucca.

Der Körper Christi, noch im Tode geschmeidig, ist eben vom Kreuze abgenommen und wird von Joseph von Arimathia's mächtigem Arme gehalten; das Haupt hängt kraftlos auf die Schulter des gestreckten Armes geneigt, den die Mutter, von zwei der Marien gefolgt, liebevoll umfasst, während Johannes den andern unterstützt; ein junger Krieger neben diesem, auf einen Stab gelehnt, greift nach dem Schwerte, wie wenn er den grausamen Tod des Heilandes rächen wollte. Neben ihm kniet Einer mit dem Schwamm auf einem Becken, um den Leichnam zu waschen, dessen Füsse Nikodemus von den Nägeln zu befreien bemüht ist. — Die Biegsamkeit sowie die schöne Verkürzung und vortreffliche Proportion der Christusgestalt, die durch natürliche Bewegung ausgesprochene Kraftfülle der Nebenfiguren

---

[31] Die vor nicht langer Zeit von Prof. Massari aufgefundene Inschrift dieser Fontaine beweist, dass die Arbeiten bis zum Jahre 1278 von Niccola und Giovanni gemeinschaftlich geleitet wurden. Die Verse lauten:

Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum
Certe probatus Nicolaus ad officia gratus
Est flos sculptorum gratissimus isque proborum
Et genitor; primus genitus carissimus imus.
Cui si non dampnes nomen dicesse (?) Joannes
Natus Pisani. Sint multo tempore sani
Annis mille ducentis septuaginta bis quatuor.

Arnolf ist nicht erwähnt, obgleich er seit 1277 behufs Vollendung der Fontaine durch Carl von Anjou dispensirt gewesen zu sein scheint. Not. zu Vas. I, 269 u. 70. und Mariotti Lettere pittoriche, Perugia 1788.

[32] Nach Vasari's Angabe (I, 268) hat Niccola die Pieve di Cortona restaurirt und S. Margherita daselbst gegründet, wie Morrona (Pisa ill. II.) behauptet im Jahre 1297, nur war N. damals bereits einige Jahre todt. Wenn wirklich die Namen „Niccola und Johannes" am Campanile stehen, so ist das Datum falsch.

kann leicht über die untersetzten Maasse derselben und ihre etwas überladene Drapirung täuschen; bei den weiblichen Gestalten ist eine gewisse Schwäche in Lineament und Nachahmung der Antike das Einzige, was sich tadeln lässt. Aber wenn man seine Werke in Pisa oder Siena in Vergleich zieht, beobachtet man, dass sich der Künstler in vielen Stücken von der blossen Imitation klassischer Vorbilder allmälig frei gemacht hat. Das religiöse Sentiment der späteren Florentiner Bildhauer freilich blieb ihm immer fremd.

Ebenso interessant als Denkmal des Aufschwunges, der sich infolge der Thätigkeit und Lehre Niccola's und Giovanni's vollzog, ist das Grabmal der heil. Margaretha zu Cortona; es gehört in allen Beziehungen zu den schönsten Produkten der mit Architektur verbundenen Bildhauerei des dreizehnten Jahrhunderts.

S. Margherita. Cortona.

Der Trog, welcher auf drei Consolen an der Thorwand der Sakristei ruht, ist mit vier Basreliefdarstellungen aus dem Leben der Heiligen geschmückt — Margaretha's Gelübde, Einsegnung, Krankheit, Aufbahrung und letzte Oelung, — vollendet schöne Compositionen. Die unterhalb der Consolen dargestellten Wunder der heiligen Margaretha, Krankenheilung und Austreibung eines Teufels, sind nicht minder verständnissvoll und sicher behandelt, wenngleich auch hier bei aller sonstiger Natürlichkeit der Proportion und Attitude eine Tendenz zur Derbheit der Form nicht zu leugnen ist. Auch die bereits in S. Martino zu Lucca gerügte Behandlung der Gewänder kehrt hier wieder. — Auf der Grabplatte liegt die Statue der Heiligen unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin, das Ganze in einer Nische mit doppeltem Kleeblattbogen, auf jeder Seite von Zwillingssäulen mit Statuetten darauf und in der Mitte von einer Console getragen, die auf einer Figur mit Rolle aufsitzt. Luftige Leichtigkeit der Architektur und harmonische Unterordnung der Skulptur geben in Verbindung mit Arrangement und Ausführung der Reliefs ein hervorragendes Gesammtbild.

Die Urheberschaft eines solchen Werkes genau nachzuweisen, wird nicht gelingen können.[33] Dem Niccola darf nach 1278 Nichts

---

[33] Vasari gibt an, N. habe in den Badia di Settimo gearbeitet und den alten Palast der Anziani zu Pisa sowie noch andere Profan- und Kirchenbauten ausgeführt; aber Beweise gibt es weder für noch wider. Die Kirche S. Michele in Borgo zu Pisa ist jedoch nicht von ihm, sondern von seinem Schüler Fra Guglielmo; der Campanile von S. Niccolò ebendaselbst rührt aus ungewisser Zeit, und auf N. zu schliessen zwingt Nichts. Willkürlich ist ferner die Behauptung, dass N. den Plan zur S. Jacopo-Kapelle entworfen habe, denn diese ist älter und zu verschiedenen Zeiten verändert und restaurirt (vgl. Tolomei, Guida di Pist. 122). 1272—73 soll er nach Ciampi (Not. ined.) in S. Jacopo thätig gewesen sein. Der Santo zu Padua wird trotz Vasari nicht als N.'s Werk anerkannt (vgl. Selvatico, Guida di Padova per gli scienziati). Vielleicht aber war

mehr zugeschrieben werden, denn um diese Zeit finden wir bei seinem Namen das entscheidende „quondam",[34] doch blieben neben Fra Guglielmo, dessen nachweisliche Arbeiten den hier in Rede stehenden untergeordnet sind, noch Giovanni, Arnolfo, Lapo und seine Brüder Donato und Goro übrig, um der Bildhauerei und Architektur des Zeitalters ansehnlichen Glanz zu verleihen.

Von Arnolfo, der nach Vasari 1232 geboren war und bei Cimabue Zeichnen lernte,[35] wissen wir kaum mehr, als dass er nicht Sohn des Lapo, sondern eines Cambio von Colle di Val d'Esta[36] und Schüler Niccola's gewesen ist, mit dem er an der Kanzel zu Siena arbeitete. Seine Werke sollen sehr zahlreich sein, zuverlässig ist, dass er 1311 als „Hauptarchitekt und Bildhauer zu S. Reparata" (del Fiore) in Florenz starb.[37] Seine Verdienste in der Skulptur hat die Zeit verdunkelt und die meisten seiner Produkte sind untergegangen, übrig ist nur das Grabmal des Cardinals de Braye zu S. Domenico in Orvieto, welches im Jahre 1280 gearbeitet sein soll.[38]

S. Domenico. Orvieto.

Im rechten Querschiff der Kirche ragt das Denkmal, gleich den Cosmatenarbeiten eine Mischung von Architektur, Skulptur und Mosaik, von Consolen getragen hoch auf. Die Figur des Cardinals liegt auf der Platte des Sarkophag's, dessen Seiten musivisch geschmückt sind. Das Tabernakel, dessen Kleeblattbogen auf Doppelsäulen ruhen,

---

er Baumeister der Chiesetta della Misericordia und der Kirche S. Trinita in Florenz; der Convent zu Faenza ist dagegen erst 1281 gegründet, also kurz vor N.'s Tode. (Annot. zu Vas. I, 266.) Dass er bei Gründung des Domes in Siena nicht betheiligt war, ist bereits bemerkt, und der Bau von S. Givanni daselbst wurde nicht vor dem Jahre 1300 begonnen (vgl. die Belege in den Annot. zu Vasari I, 272). Auch für die Angabe V.'s (I, 267), dass N. im Jahre 1254 den Dom in Volterra erweitert haben soll, fehlen die Beweise; dasselbe gilt von S Domenico zu Arezzo (I, 277) und von den vermeintlichen Reparaturen N.'s in S. Domenico zu Viterbo und anderen Arbeiten in Neapel.

[34] Vas. I, 271; die Originalnachricht von 1284 bei Milanesi, Doc. Sen. I. 163, wo er als todt bezeichnet wird. Daher kann von N.'s Thätigkeit im Dom zu Orvieto, der erst 1290 begonnen wurde, nicht die Rede sein. (Vas. I, 268.)

[35] Vas. I, 249. Er beklagt in der Biographie Arnolfo's, dass er die Architekten der Certosa von Pavia und des mailänder Doms nicht ausfindig machen könne. An letzterem war Bonino da Campione 1288—93 thätig, und die Certosa ist von Bernardo da Venezia 1396 gebaut. (Calvi, Notizie, Mailand 1859.)

[36] Gaye (Carteggio inedito, Florenz 1839, I, 445) gibt eine Urkunde d. d. 1. Apr. 1300, welche dem Arnolfo gewisse Privilegien in Florenz gewährt.

[37] Er starb am 13. März 1311, s. d. Todtenregister von S. Maria del Fiore in der Tav. alfab. Index zu Vasari edt. Lemonnier.

[38] Nach della Valle, Stor. d D. d. Orv., wonach das Grab die Inschrift getragen hat: Hoc opus fecit Arnolfus.

ist oben und über den Ecken mit Statuetten von breitem römischen Bau gekrönt.

Von Arnolfo's Anwesenheit in Neapel erwähnt Vasari nichts.[39] Sein Stil würde sich am besten aus dem Altar und Tabernakel mit vier Apostelstatuen in S. Paolo vor Rom beurtheilen lassen, wenn er unberührt geblieben wäre. Er wurde durch Einsturz des Daches beim Brande von 1823 zerschmettert und nachher wieder zusammengefügt.[40]

Lapo, der ebenfalls als Gehilfe Niccola's in Siena arbeitete, war Sohn des Ciuccio di Ciuto von Florenz, erbat und bekam in den Jahren 1271 und 72 mit seinen Brüdern Donato und Goro die Freiheitsrechte von Siena und war 1284 Architekt zu S. Angelo in Colle; 1289 bekommt er einen Auftrag vom sienesischen Gouvernement. Donato ist 1277 Dirigent am Brückenbau zu Foiano am Merse und an der Fontebranda ausserhalb Siena beschäftigt. Den Goro, welcher drei Söhne hatte, Neri, Ambrogio und Goro, die seinem Metier folgten, finden wir 1306 bei Wiederherstellung des Brunnens zu Follonica. Skulpturarbeiten dieser Künstler haben sich nicht erhalten.

Was Fra Guglielmo, anscheinend der älteste von Niccola's Schülern, hinterlassen hat, steht unter den Leistungen des Meisters. Er trat im Jahre 1257 als Laienbruder unter die Dominikaner und lebte während seines Noviziats im Kloster des Ordens zu Pisa, einem Gebäude, das im Jahre 1252 vollendet worden war.[41]

---

[39] Er war dem König Carl von Anjou nicht unbekannt, der in einem Briefe d. Sept. 1277 den Behörden von Perugia den „Magister Arnulfus de Florentia" als einen Mann empfiehlt, der wohl das Zeug habe, den von Niccola und Giovanni errichteten Brunnen der Stadt zu vollenden. S. Mariotti, lettere p. 24, Richa, chiese VI. p. 17, Rumohr a. a. O. II, 155.

[40] Von den Figuren sagt Rumohr, sie gehörten, obwohl sie etwas kurz seien, im übrigen doch zu den schönsten Bildnereien jener Zeit (Forsch. II, 156). Vor dem Brande hat sich, wie man weiss (s. ebendas.), folgende Inschrift an dem Werke befunden: „Hoc opus fecit Arnolfus — cum suo socio Petro † Anno milleno centum bis et octuageno Quinto. summe Ds — Q. (Tibi, Gregorovius, G. d. St. R. V, 623) hic abbas Bartholomeus — fecit opus fieri sibi tu dignare mereri." Arnolfo soll ebenfalls den Hauptaltar in S. Cecilia in Trastevere gebaut haben, aber die hierauf bezügliche von Ugonio citirte Inschrift war bereits den Verfassern der Beschr. der Stadt Rom (Bunsen etc.) nicht erfindlich. S. das. III, 3. 641. Vgl. auch Schnaase, a. a. O. VII, 1. 323. — Die Künstlernotizen s. bei Milanesi, Doc. I.

[41] Cron. del Conv. di Santa Caterina da Pisa, Annal. MSS. im Arch. Stor. (Vieusseux) VI, 468.

Das Hauptwerk seiner Hand sind die Flachreliefs am Grabe des heil. Dominicus, dessen sterbliche Reste aus der hölzernen Bahre, in welcher sie ursprünglich (1221) verwahrt gewesen, am 23. Mai 1233 unter grossem Pomp in Gegenwart des Erzbischofs von Ravenna und des Magistrats von Bologna in letztere Stadt übergeführt wurden.[42] Hier blieben sie in einer einfachen Steinurne versiegelt bis zur Vollendung des Marmorgrabmals, das bei Niccola und Fra Guglielmo bestellt war; ersterer jedoch kann infolge seiner Verpflichtungen in Siena kaum mehr dazu beigetragen haben als Entwürfe der Reliefs, die erst 1267 fertig wurden.

S. Domenico. Bologna.

Dargestellt sind an den Seiten des viereckigen Troges verschiedene Vorgänge aus dem Leben des Heiligen und seiner Jünger:[43] eins am Vorderstück zeigt die Auferweckung des jungen Napoleon, das andere die Errettung der Lehrbücher Domenico's aus der Feuersbrunst, welche die manichäischen Schriften zu Languedoc verzehrte, dazwischen eine Statuette der Jungfrau mit dem Kinde. An der Gegenseite sind dem beato Reginalt von Orleans drei Bilder gewidmet; Dominikus erscheint dem Papste Honorius dem III. im Traum und stützt die fallende Kirche, dann Prüfung und Anerkennung der dominicanischen Ordensregeln durch diesen Papst. Auf den Schmalseiten: Dom. die Evangelien von Petrus und Paulus empfangend vertraut dieselben seinen Schülern an, und Engel, welche der jungen Brüderschaft des Ordens Nahrung bringen. An den Ecken die vier Doktoren der Kirche. —

In diesen Arbeiten seines Meissels bewahrt Fra Guglielmo nur in abgeschwächter Form den Stil seines Lehrers, Charakter und Ausdruck sind gering, Gewänder und Gruppirung überfüllt. Dennoch ist das Werk als Denkmal der Zeit ein hübscher Beweis von der Ausdehnung des Einflusses, den Niccola gewonnen hatte; es wurde ihm verstattet, der Translationsfeier in Bologna beizuwohnen. Guglielmo erhielt als Ordensbruder natürlich keine Geldentschädigung für seine Arbeit, aber um sich für die aufgewendete Mühe schadlos zu halten und zugleich sein Kloster in Pisa mit einer unschätzbaren Reliquie zu bereichern, stahl er eine der Rippen seines Heiligen und schleppte sie hinweg, ungeachtet

---

[42] Padre Marchese, Memorie etc. Florenz 1854. I.

[43] Die Vollendung des Grabdenkmals durch einen Deckel rührt von Maestro Niccola quondam Antonii von Apulien vom Jahre 1469 her; die Statuetten darauf sind von späteren Künstlern, eine Basis von Alfonso Lombardi. (S. Marchese a. a. O.)

der Excommunikation, die ihm drohte, wenn er entdeckt worden wäre. Erst auf dem Sterbebette hat er seinen Brüdern die frohe Botschaft mitgetheilt, dass der Klosterschatz der heil. Katharina zu Pisa um den köstlichen Knochen reicher sei, als man sie bis dahin geschätzt hatte.

Von Pisa wandte sich Guglielmo, wie es scheint, nach Pistoja, wo er, höchstwahrscheinlich im Jahre 1270, die Kanzel in S. Giovanni fuor civitas errichtete; wenigstens sind Spuren seines Namens mit jenem Datum in pistojesischen Nachrichten sowie am Orte selbst aufgetaucht,[44] und was mehr ist, der Stil deutet auf seine Hand.

S. Giov. fuor civitas Pistoja.

Der viereckige Bau wird von zwei Consolen an der Wand gehalten und steht auf zwei Säulen, deren Basen Löwen bilden. Er enthält an den beiden Vorderseiten je vier Reliefs und zwei an der dritten: 1) Verkündigung und Heimsuchung, 2) Geburt und Anbetung der Weisen, 3) Christus seinen Jüngern die Füsse waschend, 4) Beschneidung, 5) Abnahme vom Kreuz, 6) Christus in der Vorhölle, 7) Himmelfahrt, 8) Pfingsten, 9) Christus erscheint Maria und den Aposteln, 10) Tod und Himmelfahrt Maria's. An den Ecken sechs Apostel, in der Mitte des Vorderstückes ein Engel mit den Evangelienzeichen. — Niccola's Charakteristik ist hier im allgemeinen wieder zu erkennen, aber die Energie, mit welcher er seine Compositionsfehler vergessen macht, fehlt. Ohne die markirte Untersetztheit und den eigenthümlichen Classicismus Niccola's charakterisirt sich das Werk doch auch keineswegs als Leistung eines Mannes, den etwa geistliche Devotion angetrieben hätte. Wenn auch die beste Figur, der Engel in der Mitte, einige christliche Weihe hat, so sind doch im Uebrigen die dicken Köpfe und kleinen Körper nichts als Nachahmung römischer Formen.

1293 war Fra Guglielmo in der Loggia des Doms von Orvieto beschäftigt, 1313 finden wir ihn bei den Camaldolensern von Pisa[45] zu S. Michele in Borgo. Gestorben ist er in seinem Kloster zu Pisa, nachdem er 57 Jahre die Dominikanerkutte getragen.[46]

Giovanni Pisano wird kaum früher als 1266 an grösseren Arbeiten zu suchen sein.[47] Aber binnen wenigen Jahren konnte er

[44] S. Tigri, Guida di Pistoja. P. 1854.

[45] S. Della Valle, Duomo, und Morrona, Pisa ill. II.

[46] Cron. del Conv. di Santa Caterina da Pisa, b. Marchese a. -a. O. I. Ein Schüler Fra Guglielmo's, der Laienbruder Fazio, starb 1340. Vgl. Arch. stor. VI.

[47] Wäre Vasari zu trauen, so dürfte man annehmen, dass er schon im Jahre

mit Niccola wetteifern und bekundet in dem Brunnenwerke zu Perugia hervorragende Eigenschaften. Als Architekt baute er kurz nach seines Vaters Tode, seit 1278 das Campo santo und arbeitete an den Ornamenttheilen von S. Maria della Spina in Pisa,[48] deren Aussencolonaden, Nischen und Statuetten, wenn sie auch nicht gerade besonders geschmackvoll sind, doch offenbar von ihm und seinen Schülern herrühren.[49] Noch früher hat er vielleicht die äusseren Zuthaten, Balkon, Bögen, Pfeiler und Statuetten geliefert, womit im Jahre 1278 das alte Baptisterium zu Pisa geziert wurde, wie man damals auch den Fries des Bonamicus am Ostthore mit der Statue Maria's und des Kindes schmückte, welcher der heil. Johannes die knieende Figur eines gewissen Pietro darbringt.[50] Hier nun entfaltet Giovanni den grossartigen Stil, den sein Werk in Perugia trägt, und der sich von allem Gleichzeitigen unterscheidet.

Campo santo. Pisa.

Die lebensgrosse Madonna mit dem Kinde im Innern des Campo santo unterhalb des ersten Fresko von Benozzo Gozzoli gehört unter diese Leistungen des Meisters, die Grösse und Naturgefühl in glücklichster Weise vereinigt zeigen. Neben der klassischen Figur der Mutter mit ihrem antiken Profil und breiten fleischigen Nacken wirkt der scherzende Ausdruck des Kindes besonders anziehend, der Marmor hat elastischen Formfluss, die Extremitäten sind zierlich, die Gewänder von ansehnlichem Vortrag. Ein Tabernakel über der Vorderseite des einen Thores mit den sechs Heiligenfiguren macht ebenfalls dem Architekten wie dem Bildhauer alle Ehre.[51]

1264 im Stande war, das Marmorgrabmal Urbans des IV. in Perugia zu arbeiten; doch ist die Controverse eitel, da dasselbe bereits zu Vasari's Zeiten untergegangen ist. Die Notiz über sein Salär in Siena weist ihm indess damals noch niederen Rang an.

[48] Vas. I, 271.

[49] Vas. schreibt ihm die Jungfrau mit dem Kinde auf der Spitze der Kirche zu. Sie steht freilich für kritische Prüfung ein wenig zu hoch, aber der Duktus lässt auf ihn schliessen. Ebenso erwähnt Vas. ein Porträt Niccola's in dieser Kirche. In der Biographie des Andrea Pisano redet er ebenfalls von einem Porträt, welches Nino daselbst von seinem Vater gearbeitet habe. Jetzt existirt keins mehr, und vielleicht hat er dieses mit jenem und jenes mit der Statue des Petrus verwechselt?

[50] Unter der Madonna befinden sich die Verse: „Sub Petri cura fuit haec pia sculpta figura Nicol nato scultore Johē vocato.“ Vasari nennt die knieende Figur Pietro Gambacorti, „Operaio“ am Dom, was jedoch die Verfasser der Anmerkungen nicht bestätigen; nur hätten sie zugleich den Fehler corrigiren sollen, dass das Relief nicht am Dome, sondern am Baptisterium ist.

[51] Aus derselben Zeit ist wohl auch die Jungfrau mit dem Kinde auf der Spitze der Domfront.

Von Pisa, das er 1283 verliess, wanderte Giovanni nach Vasari's Behauptung unter fortwährender Thätigkeit nach Neapel, wo ihm die Erweiterung des Castel Nuovo[52] zugeschrieben wird, und nach der Rückkehr von dort wurde er im nächsten Jahre Bürger von Siena und vermuthlich zugleich Capo maestro des Dombaues, wenigstens ist sicher, dass er schon vor 1288 diesen hervorragenden Posten inne hatte.[53] Darnach wird zweifelhaft, ob er zur Errichtung des Altars im Vescovado zu Arezzo und bei Ausbau der Ubertini-Kapelle daselbst mehr beitrug, als Entwürfe und Anstellung seiner Schüler.[54] Vasari, der mit besonderer Vorliebe bei den künstlerischen Leistungen seiner Landsleute verweilt, gibt eine sehr ausführliche Beschreibung jenes Altars, der inmitten der Kirche placirt von allen Seiten sichtbar ist. Aber das Ensemble dieser schweren und uneleganten Architektur, der schlechten Raumbenutzung durch dünnleibige und grossköpfige Figuren mit hässlich ausstaffirten Gewändern entspricht weder dem Talente noch den stilistischen Eigenthümlichkeiten des grossen Pisaners.

Dom zu Arezzo.

In der Composition herrscht ohne Unterschied schlechtes Arrangement. Auf dem Relief der Kreuzigung erscheint Christus als abgemagerter Mann mit dickem Kopf und vortretenden Rippen. Maria, eine der Hauptfiguren, gestützt von Honorius dem IV., Gregor dem Grossen und dem heil. Donatus, Schutzpatron der Stadt, ist in Form und Typus schwach, die übrigen von vulgärem Aussehn und lahmer Haltung, die Plastik zum Theil nachlässig, der Marmor roh behauen.

Während der Jahre 1288, 1290, 95 und 99 blieb Giovanni Werkmeister am sieneser Dom,[55] übernahm aber in den Zwischenzeiten andere Aufträge, und obwol er infolge dessen mehrfach in Conventionalstrafen fiel, war er doch so unersetzlich, dass die Stadtregierung vorzog, ihn zu entschuldigen, statt ihn durch Strenge zu vorzeitigem Weggang zu zwingen. So mag er in jenen Jahren Florenz besucht haben, wo jedoch kein Werk erhalten ist,[56] und

---

[52] Vas. I, 272. Castel Nuovo war 1279 unter Carl dem I. begonnen worden (s. Camera, Ann. del regno di Napoli I, 322).

[53] Milanesi, Doc. I, 163. und III, 274.

[54] Vas. I, 272 ff. Vgl. die abweichenden Ansichten bei Schnaase, a. a. O. VII, 2. und Burckhardt, Cicerone.

[55] Milanesi Doc. Sen. I, 161 ff.

[56] Die Basreliefs, die ihm Vasari in S. Giovanni daselbst zuschreibt, können vermöge ihres Datums (1370) nicht von ihm sein (s. Not. zu Vas. I, 274). Die Madonna zwischen zwei Engeln ferner in der Lünette über dem Thore, das nach dem Canonicat von S. Maria del

Bologna.[57] 1299 verliess er Siena auf einige Zeit und ging offenbar nach Pisa, um hier zunächst den Elfenbeinkasten für die Canonici des Domes zu arbeiten[58] und ausserdem vielleicht noch die Madonna mit Kind in gleichem Material, die jetzt im dortigen Sanctuarium steht; auch hat er vermuthlich damals zu S. Pietro in vinculis im Castel S. Pietro bei Pisa den Taufstein mit Reliefs geschmückt, die Morrona dort gesehen hat und die seinen Namen und den eines Schülers trugen.[59] Demnächst widmete er Pistoja seine Thätigkeit, indem er dort im Jahre 1301 in S. Andrea eine Kanzel mit Basreliefs zierte, die den Arbeiten seines Vaters in Pisa und Siena sehr nahe stehen, und von denen er gleich nachher in Pisa eine Replik gab. In der Composition zeigen sich noch Mängel und in der Formgebung war er nicht immer glücklich, aber seine Christusdarstellung ist unabhängiger von der Antike als die des Niccola und nähert sich den nicht so römischen aber schwächeren Gebilden des Fra Guglielmo in S. Giovanni fuor civitas.

S. Andrea. Pistoja.

Sein Inferno, wenn auch weniger phantastisch als bei Niccola und den gleichen Compositionen in Pisa und Siena unähnlich, zeigt als Hauptfigur wieder die Missgestalt Lucifers mit einer Kröte in der Faust. Der Heiland im jüngsten Gericht von knochiger Figur und etwas rohen Extremitäten scheint von Maria, die durch ein Kreuzsymbol von ihm getrennt ist, die guten Seelen zu empfangen, die im Paradies an seiner Seite Platz gefunden haben. Zu seiner Linken ringt ein Engel mit einem Verdammten in kühn concipirter Bewegung. Christus am Kreuz ist eine magere und dünne Gestalt, die Schächer schlecht durchgebildet, während die ohnmächtige Maria hier wieder Reminiscenz Niccola's offenbart. Von dem Cyklus, der die Geschichte der heiligen drei Könige gibt, ist eine Gruppe — Warnung vor der Rückkehr zum Herodes — besonders anziehend; der Engel daselbst gehört zu den schönsten Leistungen des Meisters. Ebenso schön ist das Relief der Geburt. Doch die besten Stücke des Ganzen sind ohne Zweifel die

---

Fiore führt, ist von sinnendem Ausdruck und einem religiösen Sentiment, das dem Giovanni Pisano fremd war. Die Weichheit dieser Figuren lässt eher auf Nino da Pontedera schliessen. Ausserdem soll er nach Vasari auch noch das Nonnenkloster in Prato gebaut und S. Domenico daselbst restaurirt haben. Letzteres ist irrig, denn das Gebäude blieb bis 1322 unvollendet. (S. Not. zu Vas. I, 275.)

[57] Hier soll er nach Vas. I, 274 den Chor in S. Domenico wieder hergestellt haben.

[58] Die Originalnotizen mit Preisangabe bei Morrona a. a. O. II, 422 ff. und Ciampi a. a. O. 123.

[59] Morrona a. a. O. II, 86. Die Inschrift war: Magister Joannes cum discipulo suo Leonardo fecit hoc opus ad honorem Dei et S. Petri apostoli.

Eckfiguren, namentlich der Engel mit dem Buche, umgeben von den Symbolen der drei übrigen Evangelien, der an Festigkeit der Haltung und an Lebensfülle alle bisherigen Statuen Giovanni's übertrifft und im Typus fast etwas von einem antiken Alexander hat. Hieraus lässt sich schliessen, dass für die schwächeren Partien des Werkes Schülerhände verantwortlich sind.[60]

S. Giov. evang. Pistoja.

Das Vollendetste aber leistete er in einer kleinen Arbeit in S. Giovanni evangelista zu Pistoja — einem Taufstein, der als Mittelstütze drei und an den Kanten vier Figuren von Tugenden zeigt. Für eine solche Aufgabe, die nicht ausdrücklich religiösen Charakter verlangte, war Giovanni's künstlerische Individualität recht eigentlich geschaffen und so lieferte er hierin in jedem Betracht sein Meisterstück.

Nach Pisa heimkehrend begann er im Jahre 1302 im Auftrage des Borgogni di Tado[61] die Domkanzel, die später traurige Zerstückelung erlitt, infolge deren mehrere Basreliefs an der oberen Mauer angebracht wurden.[62] In ihrer jetzigen vermeintlich dem Original entsprechenden Restitution entspricht sie in Vorzügen und Mängeln dem gleichartigen Werke zu Pistoja.

Domkanzel. Pisa.

Christus in der Kreuzigung hat noch immer bei guter Anatomie die hässliche magere Gestalt, die Gruppe mit Maria ist Wiederholung früherer Compositionen. Am gelungensten in Anordnung und Bewegung erscheint, wie früher, die Darstellung der Geburt: inmitten in erhabener Haltung, die noch an die Antike mahnt, die Jungfrau, wie sie den Schleier vom schlummernden Kinde hebt. Weiter links sitzt Josef, in seiner Nähe wird das Bad zubereitet, indem eine Frauengestalt die Wärme des Wassers prüft, das eine andere ausgiesst. Ein neues Motiv ist im oberen Raume die Episode der Verkündigung an die Engel, die nachmals so häufig — unter andern von Ghiberti am nördlichen Thore des florentiner Baptisteriums — genau nachgebildet wurde, ein Beweis, wie man im fünfzehnten Jahrhundert zum Studium

---

[60] Den Namen gibt die Inschrift:
Laude dei trini rem ceptam copulo fini
Cure presentis sub primo mille tricentis
Princeps est operis plebanus vel dator eris
Arnoldus dictus qui semper sit benedictus
Andreas unus Vitelli quoque Tinus (?)
Natus Vitali bene notus nomine tali
Despensatores hi dicti sunt meliores
Sculpsit Johannes qui res non egit inanes
Nicholi natus sensia (?) meliore beatus
Quem genuit Pisa doctum super omnia visa.
[Tolomei liest v. 5: „Tinus", Tigri: „Timus"; Tolom. v. 9: „sensio", Tigri: „sentia", beide erklären: scientia (?). Targioni (Viaggi VII) hat „sensim."]

[61] Laut der Inschrift, s. Morrona a. a. O. I. 336.

[62] Es geschah nach dem Brande, welcher im 16. Jahrhundert viele Monumente im Dom zerstörte. Die Wiederherstellung der Kanzel erfolgte unter der Leitung des Operaio Ceoli 1607. S. Morrona a. a. O. I, 299.

der Antike zurückkehrend da wieder anfing, wo der grosse Pisaner aufgehört hatte. — Auf der Flucht nach Aegypten scheint Maria auf dem Esel mit dem lächelnden Kinde zu scherzen, während der jugendliche Gatte zur Seite wandert, eine Gruppe, die auch zum Gemeingut der Giottesken Künstler wurde. — Auf der anderen Seite beweist der Christus an der Säule, dass der Künstler, wenn er Natürlichkeit über die gewöhnlichen Grenzen hinaus anstrebt, an Gestaltungskraft nachlässt. Die übrigen Reliefs des Kindermordes und der Anbetung der Weisen sind nur durch Lebendigkeit ausgezeichnet. Das jüngste Gericht mit der Auferstehung und dem Paradiese befindet sich gegenwärtig über der Thür zur Sakristei und dokumentirt dieselben Mängel, wie der bereits besprochene Christus in S. Giovanni zu Pisa.

Innerhalb der neun Jahre, welche Giovanni über diesem Werke zubrachte, soll er auch bei Errichtung des Grabdenkmals von Benedikt dem XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia thätig gewesen sein.

S. Domenico. Perugia.

Es ist ein schönes Monument mit bemaltem Tabernakel darüber, das auf gewundenen Säulen ruht. Obenauf liegt die Statue des Papstes, von zwei Engeln enthüllt, die den Vorhang halten und den Deckel stützen; auf dem Gipfel des letztern, an dessen Wangen vier Halbfiguren von Propheten angebracht sind, die Statuette der Jungfrau mit dem Kinde nebst einem Bischof und einem Mönch, die einen knieenden Priester darstellen. Fehlt es auch dem Stile dieser Skulpturen an der energischen Handweise des Pisaners, so kann er doch recht wohl die Zeichnungen dazu für seine Schüler gemacht haben.[64]

---

[63] Von der Inschrift gibt Vasari (I, 278) nur die fünf ersten Verse, denen zufolge das Werk im Jahre 1311 beendet war. Den Beginn der Arbeit setzt eine andere Schrift auf einem Pilaster an der Aussenseite der Kirche in das Jahr 1302. — Unter den verstreuten Stücken der Kanzel scheint eins — die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und einer knieenden Figur vor Johannes aus Einem Block gehauen — die Mittelbasis gewesen zu sein. Es bewährt in seinen klassischen Köpfen und Gewändern, dem fleischigen Vortrag und den lebendigen Bewegungen die besten Eigenschaften Giovanni's. Andere Basreliefs, die im Domchor zusammengetragen sind, haben augenscheinlich ebenfalls einer Kanzel angehört; es sind 1) Verkündigung, 2) Geburt, 3) Darstellung im Tempel, 4) Anbetung d. K., 5) Flucht, 6) Kindermord; 2, 3, 4 und 5 sind von geringerer Hand und bildeten früher Theile einer Kanzel in S. Michele in Borgo zu Pisa (s. Comment. von Fr. Bonaini zur Cron. del Conv. di S. Caterina im Arch. Stor. VI, 472 und Morrona, Pisa ill. III, 167, der sie dem Fra Guglielmo zuschreibt). N. 1 und 6 stehen dem Giovanni stilistisch näher. Von ihm scheinen auch die Eckfiguren an der Domkanzel — Christus, die rechte Hand an der Brust, ein Buch haltend, dann drei Propheten und die Evangelisten — herzurühren. Andere Reste, ebenfalls von seiner Hand wie z. B. eine Basis mit acht Figuren (Wissenschaften) befinden sich jetzt im Campo Santo u. N. 136.

[64] Vasari I, 278 kannte von Giovanni noch eine Madonna mit dem Kinde und zwei knieenden Kindergestalten nebst dem Kaiser Heinrich dem II. zur Seite oberhalb des Domportals nach dem Glockenthurm zu, und Morrona sah Reste davon.

Ueber Urheberschaft und Entstehungszeit der Basreliefs an der Façade des Doms zu Orvieto, welche Vasari dem Niccola, Giovanni und andern Künstlern zuspricht, die er unter dem Gattungsnamen „Tedeschi" (wahrscheinlich Künstler aus Como) zusammenfasst, lässt sich gegenwärtig noch keine Gewissheit gewinnen. Della Valle klagt in seiner Geschichte dieses Domwerkes mit Recht über die zahlreichen Lücken in den von ihm benutzten Urkunden, schlimmer aber ist, dass er infolge dessen etliche Thatsachen ohne Gewähr hinstellt und andere ergänzt, sodass die Confusion grösser wird. Einiges jedoch lässt sich klar stellen. Der Dombau, dessen Grundstein unter grossem Jubel von Papst Nicolaus dem IV. gelegt wurde, begann 1290. Dass Lorenzo Maitani aus Siena mit dem Entwurf des Originalplanes betraut gewesen sei, behauptet della Valle ohne Beweise; Gaetano Milanesi macht im Gegentheil glaubhaft, dass Maitani damals erst fünfzehn Jahre alt war.[65] Der grösste Bildhauer, den wir in den ersten Jahren am Bau thätig finden, ist Ramo di Paganello „de ultramontis", der wegen Vergehungen gegen die sienesischen Gesetze exilirt und 1281 begnadigt worden war. Er blieb dann in Siena und fand sieben Jahre nachher unter Giovanni Pisano Anstellung am Dom. Das Engagement Ramo's in Orvieto darf als Bestätigung dafür gelten, dass diese Stadt nicht im Stande war, sich die Dienste des bedeutenderen Giovanni zu sichern, von dessen Antheil trotz Vasari kein Beweis vorliegt. Mit jenem zusammen arbeiteten übrigens im Jahre 1293 Jacobo Cosma von Rom, Fra Guglielmo von Pisa, Guido und etliche andere Bildhauer von Como. Von einem dirigirenden Geiste ist an dem orvietanischen Bau während der ersten Jahre nichts zu spüren; 1298 war er soweit vorgerückt, dass Bonifaz der VIII. darin Messe lesen konnte, aber der wahre Zustand und die Lüderlichkeit der bisherigen Bauführung kam an den Tag, als im Jahre 1310 ein Rath von Sachverständigen bei Bestallung Lorenzo Maitani's zum Chef der Arbeiten das Gutachten abgab, dass die Kirche den Einsturz drohe und daher „ex parte anteriori" neu gebaut werden müsse.

---

[65] Doc. Sen. I, 173. —

Die Basreliefs der Façade zeigen verschiedene Hände aus verschiedenen Zeiten, und da der ganze Bau bis 1356 unter Lorenzo's und seines Sohnes Vitale Leitung verblieb, so erklärt sich, wie mit den wahrscheinlich schon längst abgeschlossenen Arbeiten in der Loggia andere von weit späterem Datum verbunden wurden.

Dom zu Orvieto.

Den Hauptschmuck der Façade bilden vier Pfeiler, von denen die beiden mittleren schön componirt und mit Figuren von kühner Bewegung und breiter Draperie, wenn auch untersetzter Statur versehen sind. Die zu den Seiten bieten eine Mischung verschiedener Stilarten, der obere Theil derselben entspricht in dieser Beziehung den erstgenannten, der untere deutet auf spätere Entstehung. Prüft man z. B. den ersten links, welcher Sujets von der Genesis bis zur Niederlassung der Söhne Noah's bietet, so haben wir in der Schöpfung Adam und Eva's am untersten Streifen eine schöne Composition voll Realität und Leben von einer Hand, welche die conventionelle Weise, die Niccola und seinen Nachtretern eigen ist, angesichts der Natur zu verbessern strebte. Noch nie war das Nackte bisher in so ursprünglicher und energischer Weise dargestellt worden, hierin kommen dem Werke nur Skulpturen späterer Zeit gleich, die den Einfluss Giotto's an sich tragen. Sonach werden sie am richtigsten dem Andrea Pisano zuzuschreiben sein.[66] Die Darstellung der Versuchung, dann Adam und Eva vor der Stimme des Herrn sich verbergend, die Vertreibung aus dem Paradies und die Arbeit nach der Vertreibung, Kain und Abel opfernd und Abel's Tod sind von einer Schönheit, die bereits die Hand eines Pollajolo ankündigt. Nicht in gleichem Stil sind Noah mit seinen Kindern, Tubal Kain und Seth im obersten Fries, aber sie charakterisiren durch ihre gedrungenen Formen die Nachfolger Niccola's. — Der zweite Pfeiler ist der Genealogie David's gewidmet und endet oben mit dem Reliefbilde der Kreuzigung. Den dritten füllen Hergänge aus dem Leben Christi, bewunderungswürdige Gruppirungen, aber ebenfalls im Stil von Niccola's und Giovanni's Schule. Dasselbe gilt von dem Heiland in der Glorie am oberen Fries des vierten Pfeilers, wogegen die unteren Stücke jüngeren Typus zeigen und den Höhepunkt der Manier des Giovanni erkennen lassen. Reichere Phantasie, geschicktere Formführung und energischerer Charakter bietet sich kaum irgendwo im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts als hier in der Darstellung der Auferstehung der Todten und in den Kämpfen der gepeinigten Seelen im Inferno. Lucifer ist nicht mehr das Zwitterbild Niccola's und Giovanni's, sondern ein Unhold von menschlicherer Gestalt mit gebundenen Händen, von fauchenden Drachen getragen, deren Schuppenleiber um ihn herumgeschlungen sind. Unerschöpfliche

---

[66] Er war nachweislich mit seinem Sohne Nino Capo maestro zu Orvieto in den Jahren 1347—49. Vgl. Not. zu Vas. II, 11.

Erfindung ist in den Qualen der Sünder entfaltet und die Leiber, welche den Teufeln in Klauen und Mäulern hängen, geben Proben vielseitigster Naturbeobachtung.[67] An der Façade befinden sich noch Prophetenstatuen — drei davon modern —, etlichen wird Stilverwandtschaft mit den späteren Sienesern Agostino und Agnolo zugeschrieben.[68]

Man begreift den Einfluss, den diese Darstellungen auf Signorelli ausüben mussten, als er im Dom arbeitete; selbst Michelangelo durfte sich hier von congenialem Geiste berührt fühlen, umsomehr, als die Formen der Schule Niccola's sich hier zu schlankerem Wuchs und lebensvoller Bewegung geschmeidigt haben, die auch den äusseren Gliedmaassen Schluss und Regsamkeit gibt.

Als Giovanni Pisano, wie Vasari angibt, im Jahre 1320[69] starb, liess er die Arbeiten an der Kathedrale von Prato unvollendet bis auf die Kapelle des Sacro Cingolo. Wenn er aber das Monument des Enrico Scrovegni in S. Maria dell' arena zu Padua ausgeführt hat, das den Datum 1321 und die Signatur „Jonis. Magister Niccoli" trägt, so wäre Vasari im Irrthum. Begraben wurde er im Campo santo zu Pisa an der Seite des Vaters.[70] —

Dieser Exkurs über die Geschichte der Bildhauer sollte nur zeigen, was Niccola in dieser Kunst überkam und was er hinterliess. Der Classicismus, den er aus dem Süden herüberbrachte, konnte Wunder wirken, aber in Wahrheit erzeugte er nichts als blosse Nachahmung; christliche Typen vermochte er nicht zu schaffen. In den geistigen und politischen Kämpfen des Zeitalters würde diese Kunst wieder untergegangen sein; organischer Fortschritt war nur möglich in der Anlehnung an die Natur. Weder Niccola noch Giovanni und seine Schüler mit ihren untereinander

---

[67] Ueber den Pfeilern befinden sich die Evangeliensymbole in Bronze, eins davon ist modern. — Ueber dem Architrav ferner war ein bemaltes Steinbild der Madonna mit dem Kinde unter einem von sechs Engeln gehaltenen Baldachin, eine Arbeit Andrea Pisano's, angebracht. (S. Not. zu Vas. III, 11.)

[68] Die erste Kunde von Agnolo aus Siena rührt aus dem Jahre 1312, die letzte von 1349. (Doc. Sen. I, 206.)

[69] Nach Ciampi hatte Giovanni einen Sohn Bernardo, der zwischen 1299 und 1303 am pisaner Dom arbeitete. (S. Not. ined. p. 45.)

[70] Dass Giovanni seine Gebeine in Siena begraben wünschte, geht aus der Inschrift hervor, die sich jetzt an der Façade des erzbischöflichen Palastes findet: „Hoc est sepulcrum Magistri Johannis quondam Magistri Nicolai et de eius eredibus." Not. zu Vas. I, 280. —

verschiedenen Idiomen konnten diese Einsicht praktisch machen; das gelang erst den Florentinern. Die drastische Wahrhaftigkeit, wie sie seit dem Auftreten des heil. Franciscus in ganz Italien nach Ausdruck rang, setzte der Kunst höhere Ziele als blosse Nachahmung; so fand der Geist Giotto's mit ungewöhnlicher Schnelligkeit überall Eingang, durchdrang die Bildhauerschulen und zündete auch in ihnen neues Leben.

Hatte Niccola das Gefühl für Wahrheit der Form wieder erweckt, so gaben Andere diesen Formen frischen Inhalt und bereiteten der eigentlich christlichen Kunst die Stätte, die nunmehr sich zu entfalten begann. —

FÜNFTES CAPITEL.

Die Malerei in Mittel-Italien.

Bei Ergänzung der allgemeinen Charakteristik vom Verfall der italienischen Malerei bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts durch Berichte über einzelne Schulen folgen wir dem lokalen Gesichtspunkte, der uns zuerst bei Betrachtung der Bildhauerei nach Pisa führte, und richten unser Augenmerk zunächst hierher und auf die Nachbarschaft, Lucca, Siena und Arezzo.

Grosse monumentale Bildwerke lassen sich bei dem Mangel an öffentlichem Geist und Unternehmungslust in diesem Zeitalter nicht erwarten; wir sehen die Künstler fast auf einen einzigen Gegenstand concentrirt: auf die Darstellung des Gekreuzigten. So allmälig und zögernd man bis dahin gelangt war, das Martyrium Christi überhaupt abzubilden, so hastig bemächtigte man sich seitdem dieses traurigen Sujets. Schritt für Schritt ward der Cyklus der Calvarienscenen erweitert, im elften Jahrhundert war alle Scheu überwunden. Wir sahen, dass in den frühesten Darstellungen des Gekreuzigten Schmerz und Qual noch ausgeschlossen blieben, und dieses stille Gebot tritt in mannigfaltigen Modificationen in Lucca, Pisa, Siena zu Tage, aber Franciscus lenkte, wie es scheint, kraft seiner Wundmale die religiöse Vorstellung in eine nie mehr verlassene Bahn. Die zahlreichen Krucifixe des elften, zwölften und dreizehnten Jahrhunderts sprechen von dem allgemeinen Bedürfniss der Gläubigen, und von der Unterlage des Hauptsymbols in der kirchlichen Architektur schritt man bald zur Abbildung an den Gebäuden. Von Anfang an galt hierbei die

alleinige Darstellung des Gekreuzigten nicht für genügend, zur Vollendung der heiligen Tragödie gehörten Johannes und Maria, die an den Enden der Kreuzarme, der segnende Gottvater, der zu Häupten, und die Passionsscenen, die an den Seiten des Kreuzes angebracht wurden.[1]

Zu den ältesten Krucifixen dieser Art gehört das colossale in S. Michele in Foro zu Lucca.

S. Michele in Foro. Lucca.

Hier an einem Pfeiler rechts am Tribunenbogen stellte ein Künstler des elften Jahrhunderts den Heiland aufrecht, gut proportionirt und in einfachen, wenn auch etwas rauhen und dunklen, jetzt stellenweise durch Restauration lädirten Conturen dar; die Augen sind offen, die Füsse einzeln angenagelt.[2] Das sanft nach rechts geneigte Haupt ist ziemlich lang, ebenso die Nase; Mund und Augen dagegen klein. Das Haar mit Mittelscheitel fällt auf die Schultern herab, um die Hüften schlingt sich eine von Juwelengürtel geraffte goldne Draperie. Das Kreuz ist blau auf Goldgrund; seitwärts läuft ein Ornamentrahmen. Die Form des Körpers, unvollkommen wie sie ist, zeigt nicht die Absicht, die falsche Anatomie späterer Exemplare zu geben; dagegen ist wirkliche Plastik zu Hilfe genommen; der ganze Leib, dessen gleichmässige Farbe Alter und Reparatur verdunkelt hat, wird durch eine Erhebung in Relief gesetzt, die am höchsten in der Mittelaxe, nach dem Nacken, den Gelenken und Füssen zu abnimmt. Letztere, dürftig und spitz, sind wie der Kopf auf die Fläche gemalt und dieser wieder neigt sich mit dem Nimbus vor, um dem Beschauer mehr in die Augen zu fallen. Die Figur ist auf getünchtes Zeug gemalt, das auf dem Kreidegrund des Holzes aufgelegt ist. — Die Gott-Vatergestalt oberhalb des Kreuzes in segnender Geberde mit dem Buch trägt grünen Nimbus und Kleider von herkömmlicher Färbung. Seitwärts knieen zwei anbetende Engel (einer davon ist neu). Neben dem Heiland in der Glorie die Inschrift: „Jesus Nazarenus rex Judeorum"; an den Enden der Kreuzarme die Evangelisten und ein fliegender Engel, rechts und links und unterhalb der Horizontalleisten drei schmale Streifen mit Maria und Johannes, der Kreuzigung der Schächer, der Grablegung und dem Besuch des Grabes durch die Marien, roh und in den typischen Formen früher Malereien und Miniaturen behandelt. Auf einem kleinen Bret zu Füssen des Kreuzes Petrus wie er den Fragen der Magd zuhört.

---

[1] Den Grundtypus dieser Gruppencomposition findet man in den Kirchen wieder, die nach der lateinischen Kreuzform mit Seitenkapellen angelegt sind.

[2] Statur und Haltung stimmen mit dem in S. Urbano alla Caffarella, mit den Manuskriptminiaturen in der Minerva in Rom sowie mit den Bronzethüren des Bonanno zu Monreale überein.

Ein späteres Specimen gibt das Krucifix in S. Giuglia zu Lucca. Es ist auf Holz gemalt ohne Relief und enthält ausser dem Heiland, Evangelisten, Engeln und Heiligen die nämlichen Scenen wie das oben beschriebene. Aber hier wird auch in diesem Kunstzweig sowol in Form und Haltung als auch in der Art, wie es gemalt ist, Verfall bemerkbar.

S. Giuglia. Lucca.

Die Gestalt ist zwar noch immer aufrecht, aber der Kopf schon mehr gesenkt, die Umrisse des Nackten mangelhafter, grüne Halbtinten contrastiren mit röthlichen Schatten, die Modellirung ist in der Weise schraffirt wie Kartographen Hügel und dergleichen bezeichnen, durch Windungslinien, die Züge mit dichtgestricheltem Roth, Schwarz und Weiss, die Fleischtheile mit Schwarz. Das Krucifix, welches mit einem Mirakel vom Jahre 1208 in Beziehung steht,[3] rührt vermuthlich aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts.

Ein Paar in Plan und Ausführung einander genau entsprechende Krucifixe in S. Maria de' Servi und in S. Donino zu Lucca (letzteres sehr beschädigt) beweisen, dass hier im elften und zwölften Jahrhundert überhaupt Maler waren. Dass aber die Malerei anstatt sich zu heben in Lucca vielmehr, einige technische Handgriffe ausgenommen, sich verschlechterte, sehen wir an den Arbeiten der Berlingheri, einer Künstlerfamilie, die wir bis um das Jahr 1200 zurück verfolgen können. Von den Männern, welche im Jahre 1228 den Frieden mit Pisa unterzeichneten, sind fünf Maler: Lotharius und Ranuccius, von denen wir keine Werke besitzen, und die Berlingheri Bonaventura, Barone und Marco. Letztere Namen wiederholen sich in einer gleichzeitigen Urkunde, woraus weiter hervorgeht, dass Bonaventura und Barone die Söhne eines Mailänders Berlingherus waren,[3] welcher im Jahre 1228 noch lebte.[4] Marco war laut den Nachrichten des Capitels von Lucca Miniaturmaler; er arbeitete 1250 eine illuminirte Bibel;[5] Barone hatte denselben Angaben zufolge mehrere Krucifixe vollendet, eins in der Pieve zu Casabasciana (1254), ein anderes für S. Alessandro maggiore zu Lucca (1284).[6] Erhalten sind aber nur Arbeiten Bona-

---

[3] S. Opusc. des Canonikus Telesforo Bini, Lucca.

[4] Atti della R. Acad. di Lucca, XIII, 365.

[5] Archiv des Cap. zu Lucca, bei Bini a. a. O.

[6] Archiv der Cancelleria del Vescovado, Lucca, bei Bini a. a. O.

ventura's, der in den Jahren 1235 und 44 nachweislich Tafel- und Wandgemälde ausgeführt hat.[7]

S. Francesco. Pescia.

Vor wenigen Jahren, als ein dem Margaritone zugeschriebenes Bild in S. Francesco zu Pescia durch Prof. Michele Ridolfi genauer Prüfung unterworfen wurde, entpuppte sich dasselbe als Palimpsest: nach einem in früherer Zeit nicht ungewöhnlichen Verfahren war der Kopf der Hauptfigur auf einer unteren Tafel, das Uebrige auf einer darübergelegten gemalt.[8] Nach Entfernung dieser späteren Zuthat kam eine überlebensgrosse Gestalt des heil. Franciscus auf Goldgrund zum Vorschein, welche ein Buch hielt und die Stigmata zeigte; an den Schultern zwei Erzengel und auf einem dreifachen Streifen zu den Seiten sechs Scenen aus dem Leben des Heiligen.[9] Franciscus in Kutte, Kapuze und Strick, ist lang von Gestalt, der geschorene Kopf von regelmässiger Form, aber mager und knochig, mit harten Zügen und runzeliger Stirn, der Hals sehr dünn. Die Figur scheint in der Luft zu hängen, denn die hässlichen Füsse weisen abwärts. Die Fleischtöne sind bronzegelb mit grünen schwarz punktirten Schatten und breitgezeichneten dunklen Umrissen, die Lichter mit weissen Linien aufgesetzt. Indess ist die Ausführung eher sorgsamer und die Plastik weniger schwach als bei dem Krucifix in S. Giuglia, wenn auch die Methode bei beiden dieselbe ist. Der Faltenwurf der eintönig gemalten Kutte wird nur durch Striche angedeutet.[10] Die Engel, Halbfiguren mit gestickten Kleidern, sind von altem leblosen Stil, die Lebensepisoden mit kindischer Einfalt wiedergegeben, das Colorit scharf contrastirende Grundfarben. In der resoluten Art, wie die einzelnen Gegenstände von einander getrennt sind, liegt etwas Komisches. U. a. ist Franciscus dargestellt, wie er zu Sperlingen von gigantischer Grösse spricht, die in Bäumen auf konischen Hügeln sitzen; ferner ist die Heilung eines Lahmen nicht blos dadurch verdeutlicht, dass Einem, der auf einem Fels im Wasser sitzt, das Bein gestreckt wird, sondern auch durch eine andere Figur, die mit den Krücken auf den Schultern hinweggeht. Die übrigen Gegenstände sind: Empfang der Wundmale,

---

[7] Er malte 1244 in Lucca a fresco (Arch. della Canc. del Vescovado), 1243 auf Holz für den Archidiakon ebendaselbst. Barone wurde an Vollendung einer Madonna binnen bestimmter Zeit gemahnt, die er mit Bonaventura zu S. Alessandro begonnen hatte (ibid. Lettere del prof. M. Ridolfi al Marchese Selvatico, Lucca 1857). Endlich verspricht Barone 1240 ein Zimmer für die Domherren von Lucca zu malen (ibid.).

[8] Telesforo Bini a. a. O. 18. 19.

[9] Unter den Füssen die Inschrift: A.D. MCCXXXV. Bonavētura Berlīgheri de Lu...

[10] Das in Oel auf Zeug gemalte Bildniss des Franciscus mit der Inschrift: Bonaventura Berlingeri me pinxit de Lucca A.D. M.CC.XXXV, welches Graf Montecuculi in Modena besitzt, ist Copie, die Inschrift gefälscht. Ueber seine Echtheit entspann sich ein hübscher Pamphletkampf, vgl. Marquis Campori's empfindungsvolle Bemerkungen hierüber (Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi, Modena 1855). Das Bild stammt aus dem Schloss oder Rocca von Giuglia. S. auch Lanzi, in Roscoe's Uebers., 1847. II, 343 und I, 37.

Auferweckung eines Kindes, Almosenspende und Teufelaustreibung. Die männlichen und weiblichen Figuren dieses Bildes bieten mannigfaltige Hässlichkeiten; die kleinen Unholde hüpfen ihnen aus dem Mund.

Diese Kunst steht auf gleich primitiver Stufe wie die der mittelitalienischen Bildhauer vor Niccola Pisano. Sie behilft sich zuerst mit Anwendung wirklicher Plastik, hebt sich nur sehr gering in technischer Beziehung und hat es nie auch nur zur Mittelmässigkeit gebracht. Auch ausserhalb der Heimath dieser Kunst kann man sich von der Kindlichkeit lucchesischer Arbeiten des dreizehnten Jahrhunderts überzeugen, und zwar in der Galleria delle belle arti zu Florenz, wo u. N. 28 ein Krucifix auf allerdings fast ganz ruinirtem Goldgrund mit den üblichen Episoden aufbewahrt ist.

Gall. d. b. Art. Florenz.

Sie enthalten die ohnmächtige Jungfrau in den Armen der Marien, die Evangelisten im Gefolge Christi auf dem Weg nach Golgatha, und Maria mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer, Petrus, der heil. Clara und fünf andern Heiligen. Der Leichnam Christi, der mit gesunkenem Haupt und geschlossenen Augen vom Kreuze hängt, repräsentirt die Periode, in der es verdienstlich wurde, die Göttlichkeit im niedrigsten Grade menschlichen Leidens darzustellen.

Dieses ursprünglich für die Nonnen von S. Chiara ausgeführte Werk zeigt die Schule der Berlingheri schon im Verblühen. — Ihnen folgte Deodati Orlandi, Verfertiger eines ehemals zu S. Cerbone unweit Lucca und in der herzogl. Kapelle zu Marlia (jetzt in den Lagerräumen des Schlosses in Parma) aufbewahrten Krucifixes.[11]

Schloss zu Parma.

Sein gekreuzigter Christus ist noch fehlerhafter und unnatürlicher als die der Berlingheri, eine lange schlecht proportionirte Gestalt mit vorhängendem Bauch und eingesunkenem Kopf, Stirn ist kaum vorhanden, der Ausdruck karikirt. Eckige Linien ziehen die Züge zusammen, das Haar ist durch eine Reihe Locken angedeutet. Die Figur zeigt einen Anlauf zum Muskelspiel, aber ohne alle Kenntniss der Wirklichkeit; die Schultern sind breit, der Unterleib dünn, die Lenden geschwollen und ohne Bewegung, Füsse und Hände dürftig.[12] Schmutzig

---

[11] Dasselbe trägt die Inschrift: A.D. M.CCLXXXVIII Deodati filii Orlandi de Luch. pinxit.

[12] Bei alledem ist das Bild nicht schlechter als das Zeitalter sie überhaupt liefert. Man vergleiche nur ein dem Ciambue zugeschriebenes Machwerk in der Sakristei zu S. Croce in Florenz und die Grauengestalten, die mit Margaritone's Namen belegt werden.

grüne Generalfarbe herrscht im Fleisch, die an den Hüften durch die dünne Gewandung hindurchdringt. Die Lichter sind auf graugrünen Lokalton aufgesetzt, Wangen und Lippen roth. — Der Kopf des segnenden Heilands oberhalb des Kreuzes sticht durch seine ovale und regelmässige Form davon ab, wogegen die an den Armenden angebrachten klagenden Figuren der Jungfrau und des Jüngers Johannes durchaus trivial sind und die Unfähigkeit des Künstlers zeigen, Erregung anders als durch zusammengezogene Stirnen und Gesichter auszudrücken. — Die Conturen des Gekreuzigten sind von einer gewissen Dünnheit und in die Oberfläche eingeschnitten, der Nimbus wie gewöhnlich vortretend.[13]

Ausserdem haben wir von Deodati, der bis 1301 malte, in der Gallerie zu Pisa eine Madonna mit Heiligen, den heil. Jakob, Damian, Petrus und Paulus in fünf mit Bogen abgeschlossenen Theilen.[14]

Gal. zu Pisa.

Die Höhe der Stirn und die Schmalheit von Kinn und Hals Maria's entsprechen dem ebenbeschriebenen Krucifix, der Schmerz ist in derselben geschmacklos drastischen Weise ausgesprochen, doch gewahrt man an der Farbe etwas mehr Leichtigkeit, die von der Beobachtung neuerer Arbeiten herrühren mag, wie sie jetzt zahlreich unter dem Einflusse des Kunstaufschwungs in Florenz hervortraten.

Wir haben es hier überhaupt mit Leistungen zu thun, die nichts sind als Zeugnisse der absterbenden christlichen Kunst; denn auch Deodato bezeichnet keine Verbesserung. Wäre freilich den Lokalhistorikern zu trauen, so hätten wir schon von diesem Künstler eine beachtenswerthe That aufzuweisen, aber das Bild, welches damit gemeint ist, hat nicht die Merkmale der lucchesischen Schule, sondern die Stilkritik weist es vielmehr einem Maler von Siena aus dem vierzehnten Jahrhundert zu.[15]

---

[13] Beide Christusbilder sind hier und da retouchirt; der obere trägt blauen Mantel und rothe Tunika mit golden aufgesetzten Lichtern.

[14] Bez.: „A.D. MCCCI Deodatus Orlandi me pinxit."

[15] Pater Antonio da Brandeglio spielt in seiner Biographie des heil. Cerbone auf Deodato's Krucifix v. J. 1288 an und fügt hinzu, derselbe sei mit „una imagine" für die Nonnen des nach diesem Heiligen benannten Klosters beauftragt worden. Beim Brande des Klosters i. J. 1295 wurde das Krucifix und ein Bild der Madonna mit dem Kinde nebst Heiligen mit Mühe gerettet (s. Atti uffiziali della R. Acad. Lucch. ed. Prof. Ridolfi, 1845. XII.). — Jetzt sieht man in S. Cerbone ein Bild der Maria, die das Kind zärtlich umfasst hält, — die schmalen Augen deuten auf Simone und Ugolino von Siena, Bewegungen und Gewänder sind gut, die Fleischtöne klar, die Conturen fein; — ferner einen Evangel. Johannes mit langem fliegenden Bart und charaktervollem Gesicht, sehr pastos gemalt. Beide Figuren, im Carnat auf Grün mit roth punktirten Schatten, gerötheten Backen und Lippen, bekunden sienesische Manier und spätere Ent-

Aber in Lucca finden sich neben Bildhauern und Malern auch Mosaisten; auf Brunetti's Gewähr berichtet Rumohr,[16] dass bereits der Lombardenkönig Aistolf in den Jahren 754—63 einen lucchesischen Künstler Namens Aripert beschäftigte; die Mosaikarbeiter jedoch, die im dreizehnten Jahrhundert an der Façade von S. Frediano thätig waren, sind nur sehr geringer Beachtung werth; in ihrer schlechtproportionirten Christusfigur, den heftigen und übertriebenen Bewegungen der Engel, und in den höchst mangelhaften Apostelgestalten dokumentiren sie durchaus keine Ueberlegenheit über ihre Genossen in Skulptur und Malerei.

S. Frediano. Lucca.

Auch Pisa hatte offenbar schon in früher Zeit seine Maler; wir wissen z. B. von einem Miniaturisten Enrico daselbst aus dem Jahre 1238.[17] Bis 1275 zurück reicht die Notiz, dass von der „Commune“ Geld zum Zweck der Restauration oder Neumalung von „Bildnissen der Jungfrau Maria und andrer Heiliger an den Thoren der Stadt“ verwilligt wurde, weil sie beinahe ruinirt seien.[18] Die frühesten Leistungen sind aber wieder Krucifixe. Das älteste derselben in S. Marta hat in Bezug auf Haltung und Ausdruck des Heilands eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem in S. Angelo bei Capua.

S. Marta Pisa.

Der Körper ist im Verhältniss zum Ansatz der Arme kurz, aber das Antlitz noch erhoben, die Augen offen und drohend, die Füsse stehen neben einander, Eigenthümlichkeiten, welche die Arbeit in's elfte Jahrhundert verweisen.[19] Interessanter sind die Seitenfelder, die im Arrangement von denen in Lucca etwas abweichen: zuoberst die Gefangennehmung Christi und das Verhör vor Pilatus, dann folgt die Dornenkrönung und Geisselung, zuletzt Kreuzabnahme und die Marien am Grabe. Bemerkenswerth ist besonders die in einem griechischen MS. des zwölften Jahrhunderts im Vatikan wiederkehrende Composition der Ergreifung Christi, wo die Superiorität des Heilands durch Ueber-

---

stehungszeit als 1301. Wenn aber dieses Datum richtig wäre, wie hätte das Bild 6 Jahre früher aus dem Feuer gerettet werden können? und sollte Deodat vor dem Jahre 1295 besser gemalt haben als 1301? —

[16] a. a. O. I, 188.

[17] S. Ciampi, a. a. O. 86 u. 141. Doc. XXI.

[18] Bonaini, Not. Ined. 87 ff.

[19] Die Büste des Christus in der Glorie, die offenbar früher an der Spitze des Kreuzes befestigt gewesen ist, befindet sich jetzt dicht über dem vorhängenden Nimbus des Gekreuzigten. An den Armen sind wie gewöhnlich die Jungfrau und Johannes zu sehen. Einige der kleinen Scenen haben durch Alter und Reparatur gelitten. — Von der Copie im Vat. MS. gibt Agincourt II. Pl. LVII. eine Abbildung.

höhung seiner Statur inmitten einer Gruppe kleinerer Figuren ausgedrückt ist: links steht Petrus, der den Malchus schlägt, wogegen in der Replik im Vatikan jener auf den Knien liegend dem Knechte mit dem Schwert droht. Bei der Kreuzabnahme steht eine der Marien auf einem Schemel und hilft den Leichnam herablassen, den Josef von Arimathia hält, während die Mutter die Hand küsst und Nikodemus die Nägel auszieht. Zuletzt sind die Engel auf dem Grabe sitzend dargestellt, deren Verkündigung die Frauen mit Staunen anhören; am Fusse des Grabes schläft ein Soldat.

Diese Gegenstände verdienen Erwähnung, weil sie von späteren besseren Künstlern oft in derselben traditionellen Form und Composition wiederholt worden sind, so z. B. an dem Krucifix in S. Marta, wo die Darstellung nicht ohne Leben und durch eine Staffage rother Häuser auf Goldgrund bereichert ist, alles von sehr substantiösem Colorit.[20] Ein anderes Krucifix aus derselben Zeit ist kürzlich in S. Sepolcro aufgefunden worden.

S. Sepolcro. Pisa.

Hier ist der Gekreuzigte gestreckter und wie sonst von guten Proportionen, die Ausführung aber sehr roh: die Formen sind in den Lichtern roth, in den Schatten schwarz umrissen, alle Züge mit Linien gezeichnet, wie wenn sie Profilansichten wären, das Nackte schwach in der Zeichnung, das Colorit monoton röthlich und ohne Schattenrelief, das Angesicht nur mit elementaren Strichen modellirt, die Augen gross und die Nase geneigt.[21]

Dass die Maler zu Pisa und Lucca bei ihrer Wiedergabe des Heilands lediglich den zahlreichen Vorbildern aus früherer Zeit folgten, wird in Rom und Süditalien klar, vollends beweist das ein Krucifix in Sarzana, dem in S. Marta zu Pisa entsprechend, mit offenen Augen, aufrechter Haltung nach dem gewöhnlichen Ductus und mit den herkömmlichen Passionsscenen zur Seite, und ein andres von Alberto aus dem Ende des Jahrhunderts[22] zu S. Giovanni e Paolo in Spoleto, wo die grosse Heiligkeit des Ortes den Zugang sehr erschwert.

Sarzana.

[20] Auf zwei kleinen Bildern zu Füssen des Kreuzes ist Petrus vor einem Feuer sitzend und eine Figur dargestellt, die an eine Thür klopft.

[21] Der Heiland in der Glorie oben fehlt, und anstatt Johannes' und Maria's an den Armenden stehen hier zwei kleine Bilder: das letzte Abendmahl und Christus den Aposteln die Füsse waschend. Ferner ist an Stelle des Petrus mit der Magd unten die Ausgiessung des heil. Geistes angebracht. Die 6 Seitenstücke enthalten: Gefangennehmung, Kreuzigung, Besuch der Marien am Grabe, Begegnung in Emaus, letztes Abendmahl und letzte Erscheinung unter den Aposteln.

[22] Die Inschrift am Fusse lautet: „A.D. MCLXXXVII. M. opus Alberto som…"

Die Haltung entspricht ziemlich dem der Capella del Martirologio zu Rom, aber dem Kopfe hat Alberto die Kugelform gegeben, wie sie sich hin und wieder auf römischen Gemälden und Mosaiken nach dem siebenten Jahrhundert findet, mit hoher Stirn, wellenförmig am schlanken Halse herabfallendem Haar, runden Augen und einer vorn ballartig anschwellenden Nase. Füsse und Hände sind lang und spitz, die von ununterbrochener Contur eingefassten Formen dehnen sich an der Brust und verengen sich an den Seiten. Geringer röthlicher Schatten hebt den durchgehenden gelblichen Ton, die Backen haben ein wenig Roth. Die Weichen der Figur sind von einem transparent grünen Tuche mit rothen Kanten bedeckt. Kopf und Nimbus ragen auch hier hervor, das Haar blödroth wie in S. Elia di Nepi. Aus den Wunden fliesst das Blut auf den Todtenschädel, das Symbol des ersten Menschen, herab. An den Seiten sind statt der gebräuchlichen Passionsscenen nur zwei Tafeln mit Maria und Johannes. Das Ganze ist auf Pergament gemalt, welches auf Holz gespannt ist.

S. S. Giv. e Paolo. Spoleto.

Besser als dieses, aber ohne Zweifel auch jünger ist das in der Capella maggiore des Campo santo zu Pisa, wo die schmale Gestalt eine gewisse Elasticität zeigt und die Neigung des Hauptes sowie die geschlossenen Augen von späterer religiöser Auffassung zeugen, wenn auch der Schmerz noch ohne Uebertreibung und mehr in stiller Trauer ausgedrückt ist.

Die Zeichnung hat indess noch die alten Mängel der Zeit. Rippenstreifen und Magenhöhle sind durch Linien angegeben, die Extremitäten dünn und spitz. Die Nebenepisoden — Abnahme vom Kreuz (gleich der in S. Marta), die Marien am Grabe mit dem Engel darauf, die Pietà (Christi Leichnam auf den Knien Maria's, zur Seite Heilige und darüber drei Engel), die Grablegung und Thomas' Unglaube; an den Armenden Maria und Johannes auf Einer Tafel, auf der andern die drei Frauen; auf einem zweiten Querholz die vier Erzengel mit Weltkugel und Scepter; unten Christus in der Vorhölle — etwas lebendiger und wahrer in der Bewegung.[23]

Campo santo. Pisa.

Schärfer noch prägt sich die Weiterentwicklung der Trauer in der Auffassung des Gekreuzigten an dem colossalen Krucifix

[23] Als Entstehungszeit ergibt sich aus Auffassung und Ausdruck der Christusfigur etwa 1150—90. Daher können wir denen nicht beipflichten, welche das Krucifix dem Griechen Apollonius zuschreiben wollen, den Vasari (s. Comment. zum Leben des Tafi. I, 288) der Vergessenheit entrissen hat, der aber, wenn wir Del Migliore recht verstehen, ein Jahrhundert später gelebt zu haben scheint. Del M. citirt eine Nachricht von 1279, worin „Magister Apollonius pictor Florentinus" genannt sei. — Das Krucifix befand sich ehemals in S. Matteo zu Pisa, wo es Morrona, P. ill. III, 151 als eine „anticaglia, vielleicht von Giunta" erwähnt. Dann war es eine Zeit lang in dem aufgehobenen Kloster S. Lorenzo, vgl. Rosini, Stor. d. pittura Pis. 1839. I, 83.

(an der Wand rechts hinter dem Hochaltar) zu S. Pietro in vinculis, jetzt S. Pierino, in Pisa aus.

S. Pierino. Pisa.

Obgleich hier die Füsse noch einzeln angenagelt sind, hängen Leib und Hüften nach aussen und geben den Eindruck des Todes mit grösserer Realität. Gleichzeitig ist düstere Sorge und Alter in den Zügen ausgedrückt; die divergirenden Brauen, die Stirn und die geschlossenen Augen sind mit Runzeln genarbt und bilden durch Zusammenziehung seltsame Ringel. An der Anatomie hat sich der Künstler vergebens bemüht. Das Medaillon an der Spitze (Christus in der Glorie) wird von zwei fliegenden Engeln getragen, auf einem Bret darunter ist die Herabkunft des heil. Geistes dargestellt.[24] An den Enden des Querholzes zwei Erzengel mit Globus und Scepter; an den Seiten Maria und Johannes (wie in Spoleto), unten Petrus und die Magd. Das Ganze ist auf grundirtes an Gyps befestigtes Zeug gemalt, wie gewöhnlich auf Goldgrund. Die Ausführung zeigt an den starken schwarzen Umrissen und dem gelblichen Colorit, dass selbst die niedrige Stufe der vorausgehenden Kunst noch der Verschlechterung fähig war.

Mit der Kläglichkeit dieser Christusdarstellung führt sich der entartete Stil Giunta Pisano's ein, der wenn nicht Urheber jenes Werkes, so doch sorgfältiger Nachahmer seiner Schwäche ist. Dergestalt fast auf Wiedergabe einer einzigen Figur beschränkt, in der sich alle Hoheit vereinen sollte, langte die Kunst mit ihm an einer Grenze an, unter die hinabzusinken nicht mehr möglich war. Sein Krucifix in S. S. Raineri e Leonardo zu Pisa ist mehr angethan, die Betrachtung abzustossen als anzuziehen.[25]

S.S.Raineri e Leonardo. Pisa.

Unter Bewahrung der Eigenthümlichkeit, die Füsse des Heilands gesondert zu befestigen, verkörpert er die Idee von Tod und Qual in dem überhängenden Leib und Hüften der Figur und andrerseits darin, dass er den Kopf ganz und gar seiner eigenen Schwere überlässt und den Schmerz schauderhaft steigert. In den Runzeln der geschwollenen Stirnmuskeln, dem weiten und unnatürlichen Schädel, der langen in zwei oder drei scharfgetrennte Flächen eingetheilten Nase, dem massigen, eckig auf der Schulter aufliegenden hart gezeichneten Haar, ist das Aeusserste von Hässlichkeit geleistet, dem der gestreckte unanatomische Körper mit den kurzen Armen und langen spitzen Füssen vollkommen entspricht. — Der Kopf des Heilands in der Glorie an der Spitze des Kreuzes (auf Goldgrund) stimmt eigenthümlich mit dem des Gekreuzig-

---

[24] Die Echtheit der zwischen beiden befindlichen Inschrift „Mortis destructor, vitae reparator et auctor" hat Rosini, a. a. O. I, 87 unsrer Ansicht nach ohne Grund bezweifelt.

[25] Es hat die Inschrift: „Juncta Pisanus me fecit" und hing zu Morrona's Zeit (P. ill. II, 135) in der Kirche des Klosters der heil. Anna in Pisa.

ten überein; auch er hat den magern Rundkopf, Glotzaugen und einen ungeheuren Haarschwall. Dieselbe Widerlichkeit charakterisirt die Gestalten der Maria und des Johannes an den Enden des Querbalkens.[26]

Wie elend es damals um die pisanische Kunst überhaupt bestellt war, zeigen am besten die Arbeiten zu S. Pier d'Arena, jetzt S. Pietro in Grado vor der Stadt an der Strasse nach Livorno. In der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts wurde das Hauptschiff dieser Kirche in dem damals in Italien gemeingiltigen Geschmack erbaut, d. h. mit angemessener Unterordnung der malerischen unter die architektonische Dekoration.

S. Pietro in Grado b. Livorno.

Im oberen Streifen unter einem gemalten Sims sind Engel dargestellt, scheinbar an offenen oder halbgeschlossenen Fenstern in sehr roher perspektivischer Imitation von Nischen und Blenden. Darunter befinden sich Episoden aus dem Leben des Petrus und Paulus, in welchen die Darstellung der Martyrien deutlich erkennbar ist; noch tiefer eine Reihe fingirter Bögen mit päpstlichen Porträts gefüllt, von denen etliche neuerdings ergänzt sind. Die ganze wirkliche und scheinbare Architektur ist mit rohen bestimmten Farben angestrichen, die Figuren sind derb und schwer in den Verhältnissen, mit grossen Köpfen und Stirnen, die Gesichtszüge durch eckige und divergirende Profillinien markirt, die Augen gross und rund, die Mundlinien bilden ein halbes Sechseck, die Bärte sind nur drei oder vier Bürstenstriche, die Conturen durchgehends roth. Trotz all dieser Erbärmlichkeit haben die Gestalten der beiden Hauptapostel ihre charakteristischen Züge nicht verloren. — Das technische Verfahren besteht darin, dass der Raum innerhalb der Umrisse allemal graugrün unterlegt ist, darüber gelbe Lichter mit rothem Tupf auf den Backen.

Hat Giunta diese Bilder nicht selbst gemalt, so ist doch offenbar, dass sie aus derselben Schule stammen, welcher er angehört. Von der griechischen Manier, wovon die italienischen und speciell die pisanischen Kunstschriftsteller so viel Wesens machen, ist hier kein Strich mehr als in allen sonstigen Leistungen der Zeit. In Einer Beziehung weichen diese rohen Malereien von S. Pietro in Grado von griechischen Werken wie den Mosaiken zu Monreale und denen der Sylvesterkapelle (S. S. Quattro Coronati) in Rom nicht unerheblich ab: die Figuren haben nicht den schreckhaften Blick, sondern vielmehr verhältnissmässig ruhigen Ausdruck. Im Ganzen hat sich vielleicht Vasari's Missbehagen

---

[26] Die Passionsepisoden fehlen hier.

an Produkten, denen sicherlich kein hoher Rang zukommt, den neueren Forschern mitgetheilt; sie haben indess doch für wissenschaftliche Betrachtung den nicht geringen Werth, dass sie die richtige Vorstellung vom Zustande der Kunst im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts wesentlich fördern.

Neben den ebenbeschriebenen Fresken bietet auch Pisa selbst Beispiele von trauriger Kunstbarbarei, vor allem die lädirte Madonna mit dem Kinde zwischen den beiden Johannes thronend, ein durch Alter verdunkeltes Temperabild von starkem Farbenauftrag in der „Opera“ der Kathedrale.[27]

S.Franceso. Assisi.

Nicht kunstreicher und in derselben Mischung architektonischer und coloristischer Weise wie S. Pietro in Grado scheint nun auch das Mittelschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi in den Jahren 1225—50 mit den Bildercyklen bemalt worden zu sein, deren linke theilweise zerstörte Reihe Darstellungen aus dem Leben Christi enthält, während die rechte Episoden aus der Geschichte des heil. Franz gibt, die Vasari dem Cimabue zuschreibt.[28] Immerhin aber ist hier die Anstrengung, den schlanken Gestalten, die sonst in Typus und Behandlung denen zu S. Pietro in Grado entsprechen, einige Bewegung zu geben, unverkennbar. Ein interessantes Stück ist die Pietà: ein Theil des Leichnams Christi liegt noch auf dem Grabe, während die Mutter ohnmächtig in die Arme der Marien zurücksinkt, in deren Gesichtern sich der Kampf des Schmerzes abspiegelt. In solcher Intention zu dramatischem Effekt namentlich überragen diese Maler jene von S. Pietro; aber schwer lässt sich darüber klar werden, weshalb man Griechen in ihnen sucht, wenn man nicht überhaupt alle Aermlichkeit, die im dreizehnten Jahrhundert begegnet, so bezeichnen will; so aufgefasst, darf allerdings Giunta als der echteste Byzantiner gelten. Wo auch sein wirklicher Geburtsort sein mag, sicher ist nur, dass ihn die Pisaner als den Ihrigen in Anspruch nehmen, und hierzu berechtigt seine Signatur, in der er sich selbst „Pisanus“ nennt.[29]

---

[27] Einen Stich darnach gibt Rosini, a. a. O. I, 76.

[28] Noch ältere Wandbilder sah Rumohr in der Krypta daselbst (a. a. O. I, 193), doch diese sind seitdem verschwunden.

[29] Ciampi (Not. ined.) publicirt aus dem Archivio diplomatico zu Florenz einen i. J. 1202 zu Pistoja vollzogenen Verkaufscontrakt zwischen einem Struffaldus und einem „Juncta quondam Gui-

Dass Giunta der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehört, beweisen Urkunden und Sachverhalt gleichmässig und da wir an dem Krucifix in S. S. Raineri e Leonardo eine beglaubigte Arbeit desselben besitzen, so bildet dieses das Stilkriterium für Alles, was ihm zugeschrieben wird. Wir sehen hier von zwei Krucifixen in der Capella maggiore des Campo santo (übrigens von andrer Hand und übermalt), von einem dritten, dem colossalen im pisaner Hospital, das infolge seiner Verdunklung durch das Alter kaum genügend zu beurtheilen ist, und auch von einem vierten in S. Caterina zu Siena[30] ab, um Giunta in Assisi aufzusuchen, wo er nach 1220 in der Oberkirche von S. Francesco gearbeitet haben soll. Wadding und Pater Angeli erhärten die Angabe, dass Giunta dort eine grosse Kreuzigung auf Holz malte, auf welcher Pater Elias, der erste General des Franciscanerordens, den Stamm des Kreuzes umschlungen hielt.[31] Die Inschrift würde Giunta's Anwesenheit in Assisi um das Jahr 1236 feststellen, was durch die Existenz des Krucifixes in S. Maria degli Angeli an Wahrscheinlichkeit gewinnt.[32]

S. Maria degli Angeli.

Zwar sind hier die Köpfe des gekrenzigten Christus und desjenigen in der Glorie darüber fast ganz zerstört, allein Form und Technik stimmen genau mit dem Krucifix in S. S. Raineri e Leonardo und mehr noch als diese letzteren mit dem zu S. Pierino überein. Ebenso repräsentiren die herkömmlichen Halbfiguren der Maria und des Johannes am Querbalken den Stil Giunta's. Die beiden Figuren an den Seiten, die in der Manier Niccola's da Foligno gehalten sind, darf man für spätere Zuthat halten.

Von den Fresken im Querschiff und Chor der Oberkirche zu Assisi, die theils dem Giunta, theils dem Cimabue zugeschrieben

---

dotti pict.", und einen zweiten von 1229, in welchem derselbe Name vorkommt, aber das Mittelglied, welches die Identität dieses Contrahenten mit Giunta Pisano herstellte, fehlt. In letzterem Dokument wird Guidottus „de Colle" beigenannt, auf welche Notiz hin Morrona den kühnen Schluss baut, dass Giunta aus der adeligen Familie „dal Colle" (einem Orte bei Florenz) stamme. Mehr Boden bietet jedoch eine Nachricht, in welcher von einem „Juncta Capitenus pictor" die Rede ist, der 1255 dem Erzbischof Federigo Visconti zu Pisa den Treueid leistete (s. Morrona, P. ill. II, 116 ff.).

[30] Aus S. Crestina zu Pisa, s. Morrona a. a. O. II, 142.

[31] Es hing bis 1624 dort an einem Querbalken (s. Morrona, P. ill. II, 126 ff.) mit der Inschrift:

Frater. Elias. fieri fecit
Jesu Christe pie
Miserere precantis Helie
Giunta Pisanus me pinxit A. D. 1236.
Ind. 9.

[32] Bez.: ...nta Pisanus
iti P. me fecit.

werden, hat die Zeit nur wenig übrig gelassen.[33] Dass jener hier thätig war, wird von Wadding und Angeli auf Grund der Klosterurkunden festgestellt[34] und die Stilkritik bestätigt, dass sie einem rohen Künstler aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Aber seitwärts von diesen finden sich noch andere, ebenfalls aus früher Zeit und von nicht eben grossem Belang, aber von verschiedener Hand, und bei allem Respekt gegen Rumohr,[35] der diess für ein müssiges Unternehmen hält, können wir doch nicht unterlassen, an die Frage zu gehen, welche die älteren sind, wobei immer festgehalten werden muss, dass zwar das Colorit dieser Ueberreste an vielen Stellen Schaden gelitten hat, aber die Umrisse im Ganzen, mit Ausnahme der Stellen, wo der Bewurf abgeblättert ist, erhalten sind.

S. Francesco. Assisi. Oberk.

An der Westseite des südlichen Querschiffes wird durch einen grossen steinernen Altar eine Kreuzigung fast ganz verdrängt, deren oberes Stück verwischt ist, und vom unteren sind nur noch eine Halbfigur der ohnmächtig zurücksinkenden Maria, Theile anderer Gestalten, Heiligenscheine in Relief und Engel zu sehen. Im Typus der ersteren gibt sich an dem langen Kopf, der vorstehenden Stirn und eingedrückten Nase sowie an den breiten rothen Conturen und eckigen schwarz modellirten Draperien ein Maler der alten Kunstweise vom Schlage Giunta's zu erkennen. Die Grösse der Theilstücke zeigt, dass das Bild auf einem einzigen Intonaco gemalt und die Originalzeichnung auf der nackten Wand aufgetragen war. Vom Colorit ist nur ein leichter gelber Schimmer im Fleisch, offenbar in Tempera lasirt, übrig geblieben.

Längs der Bögen der Colonnade, welche die Wände theilt und als Umgang dient, scheinen Medaillons mit Engelgestalten, an den Mauern der Gallerie selbst Prophetenfiguren angebracht gewesen zu sein. In der Lünette befand sich ehemals eine Transfiguration. Diess Alles deutet, soweit die Zeichnung erhalten ist, auf denselben Urheber, den man endlich auch an den drei Theilen der Schlusswand des Querschiffes wiederfindet. Einer davon ist verwischt, auf den beiden anderen sind die blossen Umrisse einer Kreuzigung des Petrus und der Entführung des Simon Magus durch Satansdiener stehen geblieben. Die dem alten Stile eigenthümlichen heftigen Bewegungen auf letzterem Bilde genügen, um zu beweisen, dass wir es hier mit einer Kunst zu thun haben, die dem Verlöschen nahe war.[36] — In der Lünette über

---

[33] Nach Vasari sind die im Chore von Cimabue.

[34] S. Morrona, a. a. O. II, 119.

[35] Vgl. a. a. O. II, 37.

[36] Eine Abbildung davon findet sich bei Agincourt.

dem Fenster sind die Figuren der Jungfrau und des Verkündigungsengels. — Das östliche Querschiff ist leer, dagegen zeigt das fünfeckige Chor noch Fragmente: an der einen Seite war offenbar Christus mit Maria zusammen thronend von singenden Engeln umgeben und an der Colonnade der Gallerie Propheten; an der zweiten der Tod Maria's, wovon nur der Theil blieb, welcher sie darstellt, wie sie in elliptischer Glorie von Engeln gen Himmel getragen wird; an der dritten sieht man oberhalb eines grossen Thrones zwei Papstporträts; die vierte enthielt den Tod der Jungfrau, doch ist nur noch Christus erkennbar, wie er die Seele in Kindsgestalt in den Armen trägt; auf der letzten sieht man die Geburt Maria's mit der heil. Anna, welche in antikem Kostüm auf dem Bett liegt. Die Chorlünetten trugen Scenen des alten Testaments. — Durchweg war die Malerei dem architektonischen Arrangement untergeordnet, Bögen, Nischen, Simse und Säulen bemalt und nach übereinstimmendem Plane mit den Gemälden gestimmt.

S. Francesco. Assisi. Oberk.

Auch die Schlusswand des nördlichen Querschiffes ist in drei Felder getheilt. Hier haben wir noch Spuren des thronenden Erlösers in elliptischer Glorie, von vier Engeln gestützt, welche Trompeten blasen, schwere dicke Gestalten mit runder Nase und Kinn und aufgeblähten Backen; dann vier geflügelte Gerippe mit Greisenköpfen und Hörnern in den Händen in einer Landschaft, zwischen ihnen zwei Tableaux, von denen eins einen Thron mit den Evangelistensymbolen und Engeln darstellt. Der thronende Christus, eine erbärmliche Gestalt mit grossem Kopfe, zeichnet sich durch den Haarschwall aus, der in schwerem Schopf über die breite Stirn und die halbrunden Augenbrauen herabhängt; die vorn abgeflachte Nase springt jäh aus dem vorragenden Dreieck der Wurzel hervor und den Abschluss des Gesichts bildet ein kleines spitzes Kinn mit Bart, Züge, die mehr der Manier Cimabue's als der des Giunta entsprechen. Die blauen Gewänder, von denen nur noch die rothe Untermalung da ist, sind nicht so hart wie auf dem Bilde der ohnmächtigen Maria am gegenüberliegenden Schiff; aber Hände und Füsse sind breit und fehlerhaft. Gemalt ist das Ganze auf graugrünem, zugleich für die Halbtöne benutztem Grunde mit rothen Schatten. — Oberhalb der Gallerie sehen wir Engel und Heilige, wie in der Colonnade der Westseite, wo sie colossale Dimensionen haben, aber zum grossen Theil verwischt sind.

Vergleicht man die Malereien beider Schiffe, so erhellt, dass die des südlichen älter sind und den nördlichen auch im Charakter nachstehen. Die im Chor, welche Vasari für Arbeiten Cimabue's nimmt, sind schwer zu classificiren, aber die des nördlichen Schiffes nähern sich diesem eher als dem Giunta. Sehr begreiflich, dass man ihn, der zur Zeit der Canonisation des Franciscus lebte, mit

dem vermeintlichen Porträt des Gefeierten in der Sakristei des grossen Sanctuariums in Verbindung brachte.[37]

Sanctuarium. Assisi.

Künstlerisch betrachtet unterscheidet sich dasselbe wenig von Arbeiten der Nachfolger Giunta's; es ist von sehr substantiöser gelblicher Farbe, in dunkeln Tönen abschattirt und schwarz umrissen und reicht wohl in's Ende des dreizehnten Jahrhunderts zurück. Die Bilder in den kleinen Räumen sind mit Figuren in der gewöhnlichen utrirten Manier der Zeit gefüllt.[38]

S. Bernardino. Perugia.

Mit welch ermüdendem Fleisse die Kunst nach Giunta auf der in jedem Sinne niedrigen Stufe fortarbeitet, ist nicht in Pisa allein zu beobachten. Eins der schwächsten Produkte dieses Schlages ist das Krucifix mit der Inschrift „A.D. MCCLXXI Gregorii P.P.X." in S. Bernardino zu Perugia und ein andres zu Pistoja im Vorraume des Domcapitels, wo alle Armseligkeiten der bisherigen Malerei[39] vereinigt sind und auch die wohlbekannten Passionsscenen nach dem Muster der Marthakirche in Pisa wiederkehren. Der Maler braucht darum aber kein Pisaner zu sein, denn Pistoja besass wie andere Städte selbst Künstler, wie der Name des Manfredino d'Alberto bezeugt, der an Fresken in der Sakristei zu S. Procolo erhalten ist. — Ein andres Beispiel dieser widerlichen Krucifixe, auf welchem der Leichnam in der verdrehtesten Bewegung vom Kreuze herabhängt, bietet S. Eustorgio in Mailand, ein Conglomerat aller möglichen Fehler, in welchem wir vermuthlich das Machwerk eines gewissen Fra Gabrio von Cremona[40] besitzen.

S. Procolo. Pistoja.

S. Eustorgio. Mailand.

Gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts werden in Pisa die Künstlernamen zahlreicher. Auf einem Blatte von 1290—1300 erscheint ein „Giucchus pictor filius Bindi Giucchi pictoris"[41] und bei den Domarbeiten sind kurz vor der Ankunft Cimabue's ver-

[37] Vgl. unsern späteren Bericht über dieses und andere Porträts des Franciscus.

[38] Dieser Franciscustypus hat Hunderten von Bildnissen in den Klöstern seines Ordens zum Muster gedient. Am deutlichsten spricht sich diess in dem etwas lädirten Exemplare im Museo cristiano des Vatikan (N. 19) aus.

[39] Bleigraue Fleischtöne bei heller Generalfarbe, fast weisse Lichter und starkes Impasto.

[40] Vgl. die handschriftl. Chronik des Dominikaners Galvano Fiamina in Mailand, der es ins Jahr 1288 setzt.

[41] Bindus hatte in den Katharinen-Klöstern zu Pisa gearbeitet, s. Mem. d'illust. Pis. I, 258. Extr. v. Tempesti im Arch. stor. VI, 495. Das oben erwähnte Blatt ist N. 1110 des Arch. arcivescovile, bei Bonaini, Not. ined. p. 88.

schiedene Mosaisten und Maler genannt, der vornehmste unter ihnen, ein Francesco, bekleidete im Jahre 1301 (neuen Stils) das Amt eines Capo maestro der Mosaiken in der grossen Tribune und war nachmals mit seinem Gehilfen Lapo und seinem Sohne Vittorio College des Florentiners.[42] In untergeordneterer Stellung befanden sich Gavoccius,[43] Barile, Cagnassus, Parduccius, Povagansa und Turetto,[44] Tanus und Ghele di S. Margarita, die beiden Letzteren als Maler. Zeitgenosse derselben, aber nicht regelmässig im Dome angestellt, und ebenso unbekannt in seinen Werken ist Vanni von Siena, der für den Vater einer Reihe von Malern gilt,[45] dann Bordone di Buonaristiano mit seinem Sohne Colino, jener als Fahnenmaler, dieser in umfassenderem Fache, und Vivaldo und Paganello.[46] An Bildern aber, die bis ins dreizehnte Jahrhundert zurückweisen, besitzt Pisa wenig und diese sind durchaus von geringem Belang. Das älteste ist wahrscheinlich eine Madonna mit dem Kinde in der Akademie.

Akademie Pisa.

Das Bild mit dem heil. Martin und Scenen aus dem Leben Christi zur Seite und darüber wird dem Ciambue zugeschrieben und hat Etwas von seiner Manier in der Bewegung des hässlichen Christuskindes, während die gedrückte Nase und die schwarzen Conturen der Maria mehr an Nachfolger Giunta's erinnern.

Ein andres daselbst in fünf Räumen mit Bögen: Halbfiguren des segnenden Heilands zwischen Maria und dem Apostel Johannes, Sylvester und Katharina, wird nach Giunta benannt,[47] zeigt aber die Fehler, die dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts eigen sind, in Verbindung mit dem leichteren Colorit, wie es bereits in der letzten Arbeit des Lucchesen Deodato Orlandi zu bemerken war; auch in der Zeichnung der scharfen Züge und hässlichen Hände Christi unter-

[42] Uguccio Grugni und Jacobus Murci führten damals die Oberaufsicht am Dom; Francesco bekam täglich 10 Soldi, dasselbe, was später Cimabue erhielt. Vittorio arbeitet dann (1302) für 4 Soldi und 8 Denare. Vgl. Bonaini a. a. O., der auf Grund der Originalnotizen Rosini's Behauptung corrigirt, dass Francesco nach Cimabue Werkmeister gewesen sei.

[43] Als „puer" oder „famulus" für 8 Denare den Tag. Ibid.

[44] Die ersten vier scheinen nur Arbeiter gewesen zu sein, der letzte war Mosaist und er ist es wahrscheinlich, den Vasari (I, 285) mit Fra Jacopo (di Torrita) verwechselte. Ibid.

[45] „Vannes quondam Boni" malte 1302 für 9 Lire Tagesgeld die Halle der Compagnia d'arme della cerva nera und vergoldete eine Madonna mit dem Kinde über dem Domportal. S. Bonaini a. a. O.

[46] Jener ist 1304 todt, dieser noch am Leben. Ibid.

[47] Das Bild befand sich zu Morrona's Zeit (s. d. Pis. ill. II, 142) in S. Silvestro zu Pisa.

scheidet sich dasselbe nur wenig von lucchesischen Malereien dritten Rangs.[48]

So fällt in Pisa zu derselben Zeit, da die Skulptur hier so Erstaunliches leistete, die Schwäche der Malerei auf; ausser Krucifixen sind uns nur geringfügige Werke, wie die zu Pietro in Grado und in Assisi bekannt, die nicht einmal Anspruch darauf haben, specifisch pisanisch zu sein, sondern sie haben nur das Zeitgepräge, wie es in ganz Italien erscheint, in Parma so gut wie in S. Angelo bei Capua und selbst in Rom; ja es erstreckt sich auch auf die Künstler, die schon 1237 im Palast des Podestà zu S. Gimignano die Jagdscenen darstellten, von denen noch Reste erhalten sind, Leute von noch geringerem Vermögen als die Maler des Langhauses in der Unterkirche von Assisi.[49]

S. Gimignano.

Dieselbe Mittelmässigkeit wie in Pisa und Lucca finden wir in Siena, der Mutterstadt S. Gimignano's. Eine Schule, die später die zweite Stelle in Italien einnehmen sollte, verräth damals keinerlei aussergewöhnliche Merkmale.

S. Bartol. Siena.

In dem Fresko der Lünette zu S. Bartolommeo, Christus mit einem erhobenen Arm, im andern eine Rolle tragend, haben wir eine schlanke Figur mit regelmässiger Kopfbildung, harten Zügen und straffen Gewändern in punktirter Manier.

Castel vecchio.

Eine Jungfrau mit dem Kinde ferner im Oratorium zu S. Ansano im Castel vecchio spricht vermöge der Mischung von Relief und Malerei, mit welcher sie ausgeführt ist, für den Zusammenhang des Malers mit Richtung und Schule in benachbarten Städten. Als Arbeit betrachtet ist sie schwächer als die älteren Krucifixe in Lucca, und wenn wir hier wirklich das Votivbild zum Gedächtniss der Entscheidungsschlacht von Monte Aperto (1260) vor uns haben, so muss es wohl ein Meisterstück seiner Zeit gewesen sein.

Die Madonnen von Tressa, Carmine und Betlem, von denen ohne Grund so viel Wesens gemacht worden ist, gehören in die Kategorie, der die Kritik infolge ihrer schlechten Erhaltung machtlos gegenübersteht; andere aus derselben Zeit bestätigen nur, dass Siena in der allgemeinen Entartung keine Ausnahme machte.

[48] Das Colorit der Draperie ist licht, heiter und mit Gold versetzt.

[49] Im November 1237 erhielten etliche Florentiner Erlaubniss, in den Wäldern der Commune von S. Gimignano auf Kosten der Stadt zu jagen. Vgl. Can. Luigi Pecori, Stor. delle terra di S. Gim. Florenz 1853.

Von der Aermlichkeit der Leistungen, wie sie die hier in Uebung bleibende Methode der Vermischung von Plastik und Malerei hervorbrachte, geben Altarbilder in der Kunstakademie hinreichende Vorstellung.

Wir nennen nur ein „paliotto" von 1215, welches den segnenden Heiland in elliptischer Glorie zwischen zwei Engeln und den Evangelistensymbolen darstellt, wo diese letzteren sowie die Hauptfigur bemaltes Relief sind. Zu den Seiten befinden sich ausserdem drei heiter colorirte, aber schlecht gezeichnete Passionsbildchen.[50]

Akad. d. Künste.

Dass die Schwäche der Produktion nicht an dieser Mischtechnik liegt, zeigt sich an einfachen Malereien späterer Zeit:

So in dem segnenden Christus mit Buch zwischen Maria und Johannes;[51] — in dem thronenden und segnenden Täufer Johannes mit einem in Glaspaste dekorirten Diadem, und den sechs Seitenbildern aus seinem Leben, die mit belebten Figuren in klarer Temperafarbe von viel Körper in den Lichtpartien und Verdeton in den Schatten ausgeführt sind,[52] — ferner in dem ebenfalls thronenden Petrus und sechs Seitentafeln mit bezüglichen Scenen,[53] und endlich in dem Krucifix aus S. Chiara zu S. Gimignano, wo der Heiland in herkömmlicher Haltung mit den üblichen Passionsepisoden zur Seite abgebildet ist.[54]

Akademie d. K.

Indess wenn die sienesischen Maler der Zeit der Kunst keinen neuen Aufschwung gaben, so war daran keineswegs Mangel der Aufmunterung oder der Rivalität schuld. Die frühe Schule der altghibellinischen Republik ist im dreizehnten Jahrhundert reicher an Namen als Florenz, der Dombau wurde eifrig gefördert und an seiner Façade breiteten sich Mosaiken aus.[55] Gedächtniss- und Votivbilder entstanden für Kirchen und öffentliche Gebäude, unter denen namentlich der Palazzo pubblico hervorragt, und selbst die Betriebsamkeit der Justiz wird auf die Künstler zurückgewirkt haben, denn sie verlangte Conterfeis der Verbrecher, welche am

---

[50] N. 8 der Akad. Es stammt aus der Badia Berardenga und trägt die Inschrift: „Anno domini millesimo CCXV mense novembri haec tabula facta est."

[51] N. 2, 3, 4 u 5 der Akad. v. S.

[52] N. 1 daselbst. Die Bilder waren ehemals in dem jetzt aufgehobenen Kloster S. Petronilla agli Umiliati.

[53] N. 15. Vgl. ausserdem die nämlichen Eigenthümlichkeiten in den Bildern N. 9, 10, 11 u. 13 derselben Sammlung.

[54] N. 14 der Akad.

[55] Michele de Ser Memmo, Goldschmied und Mosaist, welcher zwischen 1340 u. 70 lebte, führte dort eine Figur des Erzengels Michael aus. S Doc. Sen. bei Milanesi I, 103 ff.

Hauptplatze der Stadt in effigie an den Pranger geheftet wurden. Ferner war an Bannern und Flaggen Bedarf — in diesem Metier sind 1262 Piero, Bonamico und Parabuoi renommirt[56] — und sogar die Register öffentlicher Aemter schmückte man mit den Bildnissen ihrer Inhaber oder mit Wappen des Volks und der Commune. Leider hat in den meisten Fällen der Contrakt die Bilder überlebt, auf die er sich bezog; unter den erhaltenen aber begegnen uns Zeugnisse von Stil und Technik des Gilio[57] und Dietisalvi,[58] von denen der Letztere zwischen 1264 und 76 gewissermaassen das Patent der Buchdeckelmalerei gehabt zu haben scheint.

Akad. d. K. Siena.

Vier solche Arbeiten mit Porträts von Beamten des Camarlengo di Biccherna bewahrt die Akademie der Künste zu Siena: das erste von Meister Gilio, einen Mönch von S. Galgano in weissem Kostüm darstellend, welcher in Profilansicht auf einem Stuhle sitzt, hat das Datum 1257 auf einem Buche in der Hand der Gestalt.[59] Zwei andere von Dietisalvi aus den Jahren 1264 und 69 tragen Porträts eines Ildobrandino Pagliarese, ein viertes von demselben das des Jacobo di Rodilla.[60] Diese vier Figuren sind mit Leimfarbe sehr pastos auf einem Grund von Verde aufgetragen, schwarz schattirt und an Lippen und Backen mit dunkelrothen Tupfen versehen: sie sind aber weit mehr um ihres Alters und ihrer Authenticität willen interessant, als weil sie etwa einen bemerklichen Fortschritt in der Kunst der Zeit bezeichneten.[61]

---

[56] S. Arch. della Biccherna bei Rumohr a. a. O. II, 23.

[57] Erwähnt bei Della Valle, Lett. San I, 241.

[58] Dietisalvi Petroni tritt zuerst in Nachrichten v. J. 1267 als Wappenmaler des Camarlengo auf, dann 1269 und 70 als Buchilluminator desselben; in letzterer Thätigkeit bekam er 10 Soldi. Aehnliche Arbeiten werden 1281 und 82 und schliesslich 1290 das Bild einer „Majestät“ im Palazzo pubblico von ihm verzeichnet (S. Rumohr, a. a. O. II. 25 und D. Valle, Lett. San. I, 241.) — 1292 malte ein Vigoroso Bücherdeckel für den Kämmerling. Auch über Guido Gratiani. von dem später die Rede sein soll, sowie von den Malern Jacomino, Morsello, Cili und Castellino Pieri finden sich Notizen.

[59] N. 19 der Akad. von Siena.

[60] N. 20. 21 u. 22 d. Akad. v. S.

[61] Eine vollständige Reihe solcher Arbeiten, zwar an sich von keinem grossen Werth. weil sie nur kleine und sehr lädirte Bilder enthalten. aber gleichwohl interessant, besass die Sammlung Ramboux in Köln. Die Exemplare reichen von der frühesten Kunstthätigkeit Sienas bis 1492. Merkwürdig ist insbesondere N. 338, ein Porträt des Don Bartolommeo di Alexis von Dietisalvi (datirt 1278), bezahlt mit 8 Soldi; N. 339: ein ähnliches Bildniss eines Mönches Guido. von Rinaldo (dat. 1279); N. 340. Porträt v. J. 1282. nach einer Nachricht der Zeit dem Duccio zugeschrieben; N. 341 (dat. 1296) u. a. m.; endlich N. 354. eine Figur des „Reggimento“ von Siena, von Gestalten mit Attributen umgeben (wovon später), dat. 1363. — Die Sammlung ist kürzlich versteigert worden.

Ohne auf die dem Dietisalvi zugeschriebene Madonna in der Klosterkirche de' Servi[62] (wahrscheinlich ein Werk des Florentiners Coppo di Marcovaldo) und den heil. Georg (aus dem fünfzehnten Jahrhundert) in der Sakristei von S. Cristoforo zu Siena[63] näher einzugehen, verweilen wir bei der Halbfigur der Madonna in der Akademie zu Siena,[64] welche dem Guido zugeschrieben wird.

Die Jungfrau, eine gewaltige Gestalt, deutet mit der Rechten nach dem Kind auf ihren Knien, welches Segen spendet und eine Rolle in der Linken hält. Ihr runder ein wenig geneigter Kopf, auf schlankem Halse aufsitzend ist von höchst unangenehmem Ausdruck: die Nase, aus vortretender eckiger Wurzel ragend, endigt in breiter Abstumpfung und grossen Nasenflügeln, die Bogenlinien der Brauen sind nur Fortsetzung des langen Lides, das sich weit über die Aussenwinkel des Auges nach den Schläfen hin erstreckt, der Thränenwinkel ist widernatürlicher Weise als herabhängende spitze Ecke, die Iris oblong statt rund gezeichnet, ein unschön extatischer Anblick. Der Mund wird durch dunkle Linien mit zwei schwarzen Punkten in den Winkeln eingefasst. Conturen, in den belichteten Partien roth, in den beschatteten schwarz, umschreiben die Formen, die mit blöden einzeln neben einander aufgetragenen Tönen von emailleartiger Oberfläche colorirt sind, sodass sie wie eingelegte Arbeit aussehen. Die Hände sind dünn und unmodellirt. Der Mantel, der über eine anschliessende Kappe auf die Schultern herabfällt und theilweis die rothe mit Gold versetzte Tunika bedeckt, ist zwar gut gefältelt, aber mit eckigen und nichtssagenden Strichen dicht überzogen. Den Nimbus füllen Glassteine. Gleiche Eigenschaften charakterisiren das Christuskind, das ungeheuer grosse Ohren hat. — In den Zwickeln oberhalb des Bildes befinden sich zwei fliegende Engel.

Akad. Siena.

Ist das Werk von Guido, so würde es beweisen, dass dieser dem Ende und nicht dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehört. Wir geben die detaillirte Beschreibung, um zur Aufklärung der Controverse beizutragen, die sich bei der Eifersucht

---

[62] Abbildung in Rosini's Atlas zur Stor. d. pitt. Tafel VI; vgl. folg. Anm.

[63] Ebend. als Werk des Salvanello wiedergegeben, der bei Della Valle, Lett. San. als sieneser Maler um 1274 erwähnt wird. Das Bild ist so zweifellos aus dem 15. Jahrh. — u. a. beweist diess die Tracht —, dass wir Rosini's Irrthum schwer begreifen. Der Heilige ist dargestellt, wie er nach dem Drachen schlägt, dessen Schweif sich fest um das Bein des Pferdes windet, das am Brustriemen des Martingals das Wappen von Siena führt. Im Hintergrunde sieht man in einer Landschaft, die sich vom goldnen Himmel abhebt, die weibliche Figur. Die sehr präcise Zeichnung weist auf den Stil Giovanni's di Paolo hin, übertrifft aber dessen gewöhnliche Produkte.

[64] N. 6 daselbst.

der Florentiner und Sienesen auf Antheil an der Renaissancebewegung an demselben entzündet hat. In S. Domenico zu Siena befindet sich ein Gemälde des Guido, welches ohne Frage ein Uebergewicht der Sienesen über die Florentiner constatirt.

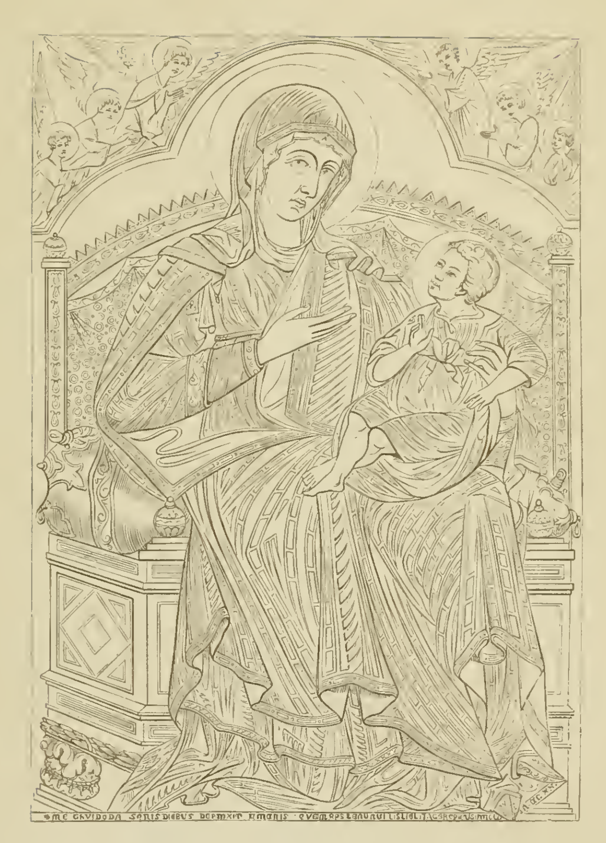
S. Domenico. Siena.

Dasselbe stellt in einer Wölbung von drei Bögen Maria und Christus auf dem Throne dar, über welchem drei Engel zu jeder Seite stehen. In der dreieckigen Oberleiste des Bildes (jetzt im Benediktinerkloster zu Siena[65]) steht zwischen zwei Engeln die Halbfigur des Heilands mit dem Buche in der Benediktion. Der weite Thronsessel der Jungfrau ist mit reichlichem Maasswerk verziert und mit Zeug gefüttert. Sie weist mit der Rechten auf Christus, der in gelb und goldne Tunika gekleidet mit übereinander geschlagenen Beinen auf ihrem Schoosse sitzt. Ihre grosse eckige Gestalt, gleich denen der Engel und des triumphirenden Christus im oberen Bildstücke, repräsentirt im Lineament sowie in der Gewandbehandlung die Eigenthümlichkeiten der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts mit allen ihren Schwächen. Insbesondere fällt hier die Aehnlichkeit mit dem Bilde in der Akademie auf. Die Hände der Madonna sind dünn und schlecht gezeichnet, die Conturen roth im Licht und schwarz im Schatten, die Draperie mit dichten Goldlinien gedeckt. An dem Christus im oberen Stück sowie an sämmtlichen Engelfiguren entspricht die Formgebung derjenigen der Maria in der Akademie, jene zeichnet ein grosses kreisrundes Haartoupet mit Schopf, runzelige Stirn, bogige Brauen und lange geschlitze Augen aus, die Engel hässliche Gesichter und gemeine Formen. Die Fleischtöne sind hart und unharmonisch, ohne Uebergänge, Lippen und Backen mit Roth betupft.

In diesen Köpfen Maria's und des Kindes jedoch tritt uns ein neuer verschiedener Stil entgegen. Unter der Malerei des obigen Bildes, wie sie jetzt dasteht, nimmt man die eingedrückten Umrisse anderer, grösserer Formen wahr, während wieder die neueren und geringeren Bestandtheile durchaus von der Behandlungsweise der übrigen Partien des Bildes, wie überhaupt von

---

[65] Das Kloster gehört zur Kirche S. Domenico und die obere Leiste befand sich, als Rumohr schrieb (a. a. O. I, 334), noch an Ort und Stelle. Zu Tizio's Zeit stand das Altarbild über dem Altare der Capella de' Capaci links beim Eintritt in die Kirche S. Domenico und war damals kurz zuvor in S. Gregorio gewesen. Ursprünglich ist es ein Triptychon; Tizio berichtet, die Flügel hätten getrennt an den Wänden in S. Domenico gehangen. Nach Padre Carapelli (Chronotaxis S. Dominici in Camporeggio) wurde das Altarstück, welches lange über dem Portal dieser Kirche befestigt gewesen sei, i. J. 1705 am Altar der Venturini-Kapelle angebracht. S. G. Milanesi, della vera età di Guido, pitt. Sanese. Siena 1859.



Gemälde Guido's da Siena v. J. 1221 in S. Domenico zu Siena.



der Art des dreizehnten Jahrhunderts abweichen. Dass Künstler vom vierzehnten Jahrhundert nicht Anstand nahmen, Werke von älteren Meistern zu übermalen, beweist u. a. ein Bericht von 1335, worin Ambrogio Lorenzetti sich verbindlich macht, „Gesicht, Hände und Buch der Madonna im Dom" zu erneuern.[66] Das Carnat des Marienkopfes auf dem Altarbilde zu S. Domenico ist in der technischen Methode gemalt, welche Cimabue (z. B. in dem Gemälde zu S. Maria Novella in Florenz), sowie Duccio, Ugolino, Simone Martini und Andere aus der sieneser Schule des vierzehnten Jahrhunderts handhaben. Gehörte es auch zum Ruhm derselben, alterthümlich typische Formen zu bewahren, so blieb sie doch nicht so starr und unveränderlich daran haften, dass man nicht Typen und Umrisse des dreizehnten von solchen des vierzehnten Jahrhunderts unterscheiden könnte. Das aber ist bei der Madonna von S. Domenico der Fall, die den Arbeiten der Duccio und Ugolino nicht nachsteht. Ist schon die Gesammtform ansprechender, die Augen natürlicher und regelmässiger als an den übrigen Stücken des Altarbildes, so hat vor allem die Technik den Vorzug lichter Fleischfarbe auf Verde-Grund, der den Schatten bildet und in die Halbschatten sorgfältig abgetönt ist; auch sind Lippen und Wangen naturgemässer colorirt, — Eigenschaften, die das Christuskind theilt, bei dem auch der düstere Ausdruck gemildert ist. Da nur die Köpfe der Maria und des Kindes das Lob verdienen, das man dem Guido überreichlich gespendet hat, diese aber offenbar nicht von ihm, sondern von einem spätern Sieneser herrühren, so bleibt dem Cimabue der Ruhm des ersten Regenerators der italienischen Kunst ungeschmälert. Ohnehin sind die Argumente gegen Guido keineswegs durch die Thatsachen erschöpft, dass die Malerei noch bis spät ins dreizehnte Jahrhundert in Siena auf niederer Stufe verharrte oder dass die Inschrift eines Bildes mit dem Datum 1221[67] lädirt ist; aber für entscheidend darf

---

[66] S. Milanesi, Doc. Sen. I, 195.

[67] Das Gewand der Jungfrau ist theilweise und zwar zu verschiedenen Zeiten übermalt, an einigen Stellen sogar in Oel. Der Engel zur Rechten des Christus in der Oberleiste ist offenbar im 14. Jahrh. gänzlich erneut. — An der Leiste unter dem Bilde befindet sich eine Inschrift, deren Lettern sonderbarer Weise am Ende über den Rahmen hinaus in die Tafel hinübergezogen sind, welche die Draperie der Madonna ent-

gelten, dass alle Sorgfalt der della Valle, Rumohr und Milanesi nicht vermocht hat, einen Künstler Namens Guido vor 1278 nachzuweisen. In diesem Jahre wird Guido Gratiani aus einer Nachricht des Camarlengo di Biccherna als Fahnenmaler bekannt; er trat ferner in den Jahren 1287, 1290 und 1295 als Bücherilluminator desselben Herrn in die Stelle Dietisalvi's,[68] vollendete 1295 eine „Majestät zwischen Petrus und Paulus" im Rathhause zu Siena, vergoldete 300 Inschriftbuchstaben an einem Madonnenbild und lieferte 1302 die Bildnisse von zwölf Fälschern für das Justiztribunal.[69] — Dieser Guido war einer von den Söhnen des Gratiano und wohnte in der Parocchia di S. Donato ai Montanini, dem Malerviertel, das durch eine Via de' pittori ausgezeichnet war. Sein Sohn und Zunftgenosse war Bartolommeo oder Meo, der sich später (1319) in Perugia niederliess und dort in der Kirche von Montelabate beschäftigt war. Guido's Brüder Mino[70] und Guarnieri oder Neri waren ebenfalls Künstler.[71]

---

hält. Sie lautet „Me Gu..o de Senis diebus depinxit amenis, Quem XPS lenis nullis velit agere penis año Dī M.CC°XXI." — und dass sie oft retouchirt worden ist, stellenweise ebenfalls in Oel, lehrt der Augenschein. Milanesi (Della vera età di Guido) nimmt an, dass nach M CC noch für ein L und nach XX noch für andere Ziffern Raum sei, weshalb er das Bild dem Guido Gratiani zuschreibt, auf den wir später zurückkommen. Dann wäre aber selbst die neuere Restauration wieder theilweise verlöscht. Wie dem auch sei, wären die Köpfe der Maria und des Kindes unberührt geblieben, so hätte man das Bild ohne Zweifel mit der dem Guido zugeschriebenen Madonna in der Akademie in Eine Reihe gestellt, d. h. unter solche Werke des 13. Jahrh., welche nichts mehr beweisen, als dass die Kunst zu Siena mit der gleichzeitigen in Lucca, Pisa und anderen Orten auf derselben Stufe stand.

[68] G. Milanesi, della vera età di Guido, und Rumohr, a. a. O. II, 24.

[69] In der Sammlung Ramboux in Köln befand sich unter N. 24 eine Geburt Christi aus der sieneser Schule vom Ende des 13. Jahrh., deren Stil und Technik den Engeln des Altarbildes in S. Domenico ähnelt, von Guido. Dieser Umstand rechtfertigt die Nomenklatur des Eigenthümers. Wiederholt ist die Composition etwas später von Duccio im grossen Altargemälde des Domes.

[70] Vgl. die seltsame Verwechslung Mino's mit Torriti bei della Valle, Lett. San. I, 282, und weiterhin die Controverse, ob Mino oder Simone Martini an dem grossen Freskobilde der Jungfrau mit Heiligen in der Sala del Consiglio des Rathspalastes betheiligt gewesen. Sacchetti gibt in seiner 84. Novella (s. o. II, 45) eine Abbildung von Mino's Werkstatt, worin 6 Krucifixe stehen, 4 davon in Holz geschnitzt und 2 gemalt, alle zum Verkauf bereit auf einer Tafel gegen die Wand der Bottega gelehnt. Auch ertappt Mino des Nachts sein Weib mit ihrem Galan, der sich dadurch rettet, dass er eine akademische Positur in Verbindung mit einem der Krucifixe einnimmt.

[71] Ersterer malte 1289 eine Madonna mit Heiligen für die grosse Rathshalle des alten Palazzo pubblico in Siena und war 1293 auch noch in einem andern Theile des Gebäudes thätig; 1298 fertigte er die Conterfeis von verschiedenen falschen Zeugen, 1303 zeichnete er den

Auf hervorragende artistische Bedeutung hat Siena im dreizehnten Jahrhundert keinen Anspruch. Dem Niccola und Giovanni verdankte die Stadt das Hauptwerk ihrer Kathedrale und ebenso war es dieser und anderer Fremder Einfluss, unter welchem sich die Schule bildete, deren Zierden um das Jahr 1300 Agnolo und Agostino waren. Deren Nachkommen wetteiferten allerdings mit den Florentinern, aber erst nach Cimabue, und so achtenswerth auch ihre Duccio, Ugolino, Simone und Lorenzetti in der That sind, so stehen sie doch immer noch hinter den Florentinern zurück.

Fast denselben Verlauf wie in Lucca, Pisa und Siena nimmt die Entwickelung der Malerei in Arezzo. Auch hier beschränkt sich der Kreis der Gegenstände auf Krucifixe, Bildnisse des Franciscus und gelegentlich Madonnen, nur sind sie von noch abstossenderem Charakter als in anderen Städten Italiens.

S. Maria d. Pieve.–Colleg. di Cast. Aretino.–S. Domenico (Arezzo).

So u. a. ein kleines Krucifix aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts in S. Maria della Pieve, wo die Halbfigur in alterthümlicher Form aufrecht mit offenen Augen dasteht. — Aehnlich und von gleichem Datum ist ein andres in der Capelle del Sacramento, zur Collegiata di Castiglione Aretino gehörig, und ein drittes colossales aus späterer Zeit in S. Domenico: hier sind die Füsse zwar noch getrennt, aber der vortretende Leib und Hüftknochen deuten ebenso wie anderwärts den Verfall an.[72]

Margaritone, der Erbe und Routinier dieses heruntergekommenen Stiles, stand in demselben Verhältniss zu Arezzo wie Giunta zu Pisa und würde niemals der Vergessenheit entrissen worden sein, hätte nicht Vasari den patriotischen Ehrgeiz gehabt, der Kunstthätigkeit seines Geburtsortes etwas zu Gute zu thun. Ge-

---

heil. Christophorus im Palazzo und verschwindet seit 1329 aus den öffentlichen Berichten. — Von Guarnieri wissen wir nicht viel mehr, als dass er drei Söhne, Giacomuccio oder Muccio, Ugolino und Guido hinterliess, welcher 1321 als Maler in Gesellschaft der Chirurgen und Spezereihändler zu Florenz immatriculirt wird (s. Milanesi, vera età etc.). Andere zeitgenössische Maler, von denen ebenfalls authentische Werke fehlen, nennt Della Valle, Lett. San., z. B.: unter 1262 einen Ventura di Gualtieri, 1271 Rinaldo, 1281 Romano di Paganello, 1289 Guccio, 1293 Rinforzato, Minuccio di Filipuccio, 1298 Vanni di Bono (schon in Pisa verzeichnet).

[72] Es hat viel mit Produkten des Margaritone gemein; die gelblichen Lichter sind über einen Generalton in Verde gemalt.

boren um 1236, wenigstens 1262[73] in männlicher Reife, lebte er lange genug, um von dem aufsteigenden Gestirn der Cimabue und Giotto geblendet zu werden. Er soll mit grossem Eifer in der Camaldulenserabtei zu Arezzo Fresken vollendet haben, deren Verlust — sie gingen mit der Kirche im Jahre 1547 unter — nicht eben sehr beklagenswerth ist, wenn sie mit anderen Produkten seiner Hand auf einer Stufe gestanden haben, wie z. B. der Madonna und dem colossalen Krucifix mit der Franciscusfigur am Kreuzstamm in S. Francesco zu Arezzo; beide sehr nachgedunkelt, ohne Geist und Verständniss für Zeichnung und Bewegung, tragen zwar nicht ausdrückliche Signaturen, aber abgesehen davon, dass Vasari sie als Werke Margaritone's erwähnt, entsprechen sie auch dem Stil zweier anderer und zwar bezeichneter Altarbilder von diesem Künstler.

Nat. Gall. London.

Das erstere stellt Jungfrau und Kind in der von kleinen Engeln gehaltenen elliptischen Mandorla mit den Evangelistensymbolen dar, zu den Seiten Scenen aus dem Leben des Apostels Johannes, Benedikts und der heil. Katharina und Margaretha.[74] — Das andre enthält den heil. Nicolaus in der Kathedra mit vier Bildern seiner Lebensgeschichte zu den Seiten.[75] Beide sind wie Spielkartenbilder colorirt und stilistisch ebenso kindlich wie lucchesische, pisanische und sienesische Schulstücke der Zeit.

An Künstlerstolz fehlte es dem Margaritone keineswegs, wird doch von ihm erzählt, er habe dem grossen Florentiner Farinata degli Uberti als Anerkennung für dessen Verdienste um die Rettung des Vaterlandes ein colossales „alla greca“ gemaltes Krucifix

---

[73] Ein Bericht im Kloster S. Michele zu Arezzo enthält den Namen „Margaritone pictor filius quondam Magnani," mit dem Datum 1261. Not. zu Vas. I, 302.

[74] Das Bild, zuletzt in der Sammlung Baldi zu Florenz (vgl. Vasari I, 303, Anm. 2), galt lange für verloren, nachdem es von dem grossen Querbalken in der Kirche S. Margareta abgenommen war. Es ist signirt: „Margarit. de Aritio me fecit“ und befindet sich gegenwärtig in der Nationalgallerie in London unter N. 564, ein Umstand, der Vasari's Staunen über die Dauer dieses Werkes sehr steigern würde. Seine Verwunderung darüber, „dass ein auf Leinwand gemaltes Bild sich dreihundert Jahre erhalten konnte“ (I. 303), nimmt eher Wunder, als die Thatsache selbst. Das Zeug ist grundirt und wie damals üblich auf Gyps gespannt. Vgl. Lanzi's eigenthümlichen Irrthum bei der Wiedergabe von Vas.'s Bemerkung (Roscoe's Uebers. Bohn, London 1847, I. p. 37).

[75] Das Bild ist vermuthlich identisch mit demjenigen, welches Vas. (I, 306) in S. Niccola zu Arezzo verzeichnet. Es befand sich vor einigen Jahren in Ugo Baldi's Sammlung.

zum Präsent gemacht.[76] In einer Sakristei zu S. Croce befindet sich eins, bei welchem die Haltung des Gekreuzigten und die Trennung der Füsse auf einen Zeitgenossen Margaritone's und Cimabue's schliessen lässt, nur sind die warmen, in Grau schattirten Fleischtöne für ersteren weniger charakteristisch, als für einen Florentiner aus der Umgebung des andern. Näher steht jenem ein Krucifix in dem Durchgange nach der Sakristei von S. Francesco zu Castiglione Aretino.

S. Croce. Florenz.

Der Körper ist mit vier Nägeln befestigt, Magdalena umschlingt den Schaft des Kreuzes, dessen Schmuck die herkömmlichen Episoden bilden. Nichts bezeichnet die Niedrigkeit dieser Kunst so sehr wie der hier zu beobachtende Anlauf zur Wiedergabe anatomischer Wirklichkeit; er besteht einfach darin, dass die Adern an den Beinen plastisch ausgearbeitet sind.[77]

Castiglione Aretino.

Die Hauptthätigkeit Margaritone's scheint jedoch in ununterbrochenen Repliken von Franciscusporträts bestanden zu haben. Unter den zahlreichen erhaltenen Exemplaren ist wohl das im Kloster der Frati de' Zoccoli zu Sargiano bei Arezzo am erträglichsten.

Der Heilige, ein wenig unter Lebensgrösse, in Kutte und Kapuze und auf den Fussspitzen stehend, hat eine Kopfform, die man regelmässig nennen kann und im Gegensatz zu dem Porträt Berlingheri's eine stramme Gestalt.[78] Die Züge sind dagegen in ganz primitiver Weise ausgedrückt: der Mund mit rothem Zickzack, die Falten mit doppelfarbigen Strichen, die Extremitäten roh und schlecht gezeichnet, die Nägel an Händen und Füssen falsch angesetzt, die Draperie verschränkt, und die Farbe, sehr pastos im Licht, auf grauem Grundton aufgetragen. —[79]

Sargiano b. Arezzo.

Auch der Altar des heiligen Franciscus in S. Croce in Florenz ist mit einem solchen Porträt ausgestattet, mit je acht Seitenbildern,

S. Croce. Florenz.

[76] Vasari (I, 304) gibt an, es befände sich in S. Croce zwischen den Kapellen der Peruzzi und der Giugni. Jetzt ist ein derartiges, ebenfalls nach Margaritone benanntes in dem zur Sakristei und Capella del noviziato gehörigen Vorzimmer aufgehängt, dieses aber gleicht weniger dem schwachen Pinsel des Aretiners als vielmehr einem Künstler zweiten Ranges aus dem 14. Jahrh. — Die oben erwähnte Schenkung müsste etwa 1260 erfolgt sein.

[77] Vasari (I, 307) reservirt auch ein Krucifix an einem Querbalken in der Oberkirche zu Assisi dem Margaritone und beraubt dadurch unbewusst den Giunta Pisano.

[78] Mit dem Prädikat „ritratto di naturale“ will Vasari a. a. O. hoffentlich nur Lebensgrösse andeuten.

[79] Das Bild, auf grundirtem Zeug und mittels Gyps auf Holz befestigt, ist theilweise restaurirt und trägt die Inschrift: „..rgarit Aretino pingebat“ (das letzte Wort retouchirt).

vier unterhalb, und dem Stammbaum des Ordens zwischen zwei Engeln oberhalb, ein Bild, mit dem fälschlich der Name Cimabue's verbunden wird,[80] während die vom Alter verdunkelte emailleartige Farbe sowie der allgemeine Stil sehr nach Margaritone aussehen.

S. Franc. Pistoja.

Ebenso enthält die Capella Bracciolini zu S. Francesco in Pistoja ein Franciscusbild mit sechzehn Seitencompositionen, das ehemals dem Lippo Memmi[81] zugeschrieben wurde, und ein ferneres besitzt das Franciscuskloster zu Pisa.[82]

Franc.-Kloster. Pisa.

Noch andere befinden sich 1) zu S. Francesco von Castiglione Aretino, 2) in Siena, 3) im Vatikan.

S. Franc. v. Cast. Aret.

Ersteres, theilweise von einem andern Bilde verdeckt, stellt den Heiligen aufrecht in der Kapuze dar mit einem Kreuz in der Rechten und einem Buch in der Linken und ist bezeichnet: „Margarit. de Aritio me fec“; — das zweite N. 18 der Akademie zu Siena, von harter emailleartiger Farbenfläche, trägt die Inschrift: „Margarit. de Aretio m. f.“, ist äusserst hässlich, von kurzer Statur und starräugig; das dritte (im Museo cristiano Schrank N. 18), ebenso widerwärtig, zeigt von der Inschrift nur die Spuren: „ . . . . . de . . . . o me fecit.“ — Endlich verzeichnen wir noch viertens eine thronende Madonna mit Kind zwischen S. Bruno, Benedikt und zwei Cisterciensermönchen auf Goldgrund, halblebensgrosse Figuren und ungewöhnlich intakt, mit der Signatur: „Margarit . . . ritio me fecit.“, im Besitz des Herrn R. H. Wornum, Custos der Nationalgallerie in London.[83]

Akad. Siena.

Mus. crist. Vatikan.

Nat.-Gall. London.

Dass tüchtige Maler auch tüchtige Architekten sein können, beweist die Geschichte der italienischen Renaissance sattsam; wenn aber Vasari glauben machen will, dass diess auch bei einem so schlechten Talente wie Margaritone der Fall gewesen sei, so nehmen wir billiger Weise Anstoss. Nichts Geringeres als die Modelle zum Palazzo und zur Kirche S. Ciriaco in Ancona[84] und

---

[80] So Vasari I, 221.

[81] S. Tolomei, Guida di P. Vielleicht hat ursprünglich hier ein Original Memmi's existirt, welches durch dieses ersetzt worden ist.

[82] Auch dieses schreibt Vasari (I, 222) dem Cimabue zu. Nach Tronci MS. im Arch. stor. VI, 406 gab es in S. Caterina zu Pisa zwei Bilder Margaritone's, einen Franciscus und eine Catharina. — Die Figur zu S. Francesco vor Sinigaglia mit der Signatur „Margaritonis devotio me fecit“ ist nicht erhalten (Not. zu Vas. I, 304), aber an dieser Stelle steht eine andere unbezeichnete.

[83] Die zu Oxford in der Gallery of Christchurch befindliche, dem Margaritone zugeschriebene halblebensgrosse Figur eines mönchischen Heiligen ist Copie. Die Herausgeber des Vasari merken an (I, 304, Not. 1), dass ein andres derartiges Bild Margaritone's vor Kurzem aus Florenz verkauft sei, und dass ferner noch ein andres, welches Vasari nennt, in Gangherето oberhalb Terranuova di Valdarno existire (ib. 305, Not. 2).

[84] Vas. I, 307 u. S.

die Errichtung des Grabmals von Gregor dem X. im bischöflichen Palast zu Arezzo weist er diesem seinem Landsmanne zu. Das erstgenannte Gebäude in Ancona aber hat im sechzehnten Jahrhundert völlige Umgestaltung erlitten,[85] die Cyriakuskirche gehört dem zehnten Jahrhundert an, und die Apostelköpfe, mit denen das Portal derselben gefüllt ist, zeigen die Rohheit des dreizehnten; das Monument Gregor des X. endlich — in der Kathedrale, aber nicht im bischöflichen Palast — hat die Stileigenthümlichkeiten der Schüler Niccola Pisano's.

Kathedr. Arezzo.

Der Körper des Papstes liegt auf einer Platte unter Kleeblattbogen, auf dessen Höhe der segnende Heiland in einem Medaillon dargestellt ist. Die Statue des Todten ist breit und mit Naturgefühl behandelt, an drei Statuetten auf der Spitze des Monuments nimmt man wohlgefällige Bewegung der kurzen Staturen wahr, wie sie Werke Arnolfo's und andrer Pisaner charakterisiren.[86]

Nun erwähnt Vasari in der Biographie Arnolfo's eines Marchionne, welcher ausser in Rom und an andern Orten auch in Arezzo[87] an der Façade des Doms Figuren von ähnlichem Schlage wie die Malereien Margaritone's gemeisselt habe, und er hat sonach vermuthlich die beiden ähnlich anklingenden Namen verwechselt, was dem Biographen jedoch umsomehr zur Last fällt, da jener Maler und dieser Bildhauer nicht einmal Zeitgenossen sein konnten. Einer wie der andere bezeugt, dass Arezzo damals der Kunstleistung nach unter den Nachbarstädten stand. Der Künstler, welcher die Ehre seiner Heimath wieder herstellte, war Montano. —

Die damaligen Kunstverhältnisse bekamen entscheidende Richtung durch den Einfluss, den während der Guelfen- und Ghibellinenkämpfe am Ausgang des dreizehnten und am Beginn des vierzehnten Jahrhunderts das neapolitanische Herrscherhaus in ganz Italien übte, und namentlich spielen die beiden ersten Carl

---

[85] Not. zu Vas. I, 308.

[86] Die moderne Inschrift an der Basis, welche den Margaritone als Autor nennt, beweist nichts. Uebrigens muss bemerkt werden, dass zwischen diesem Werke und dem Portal von S. Ciriaco zu Arezzo keine Aehnlichkeit besteht.

[87] Die Inschrift daselbst, die sich nur auf die Skulpturen beziehen kann, da der grössere Theil von Façade und Kirche aus d. J. 1300 stammt, lautet: „Anni D.MCCXVI. Ms̃. Madii. Marchiõ sculpsit Phrmathus munera fulsit it̃pe archipbĩ z." — Vasari schrieb dem Marchionne ursprünglich auch das Grabmal Honorius des III. in S. Maria Maggiore in Rom zu, als dessen Autor er in der zweiten Ausgabe den Arnolfo angibt (I, 244).

und Robert der Weise hervorragende Rollen. Waren früher bereits Niccola, Arnolfo und Giovanni zum Bau und zu Erweiterungen der Kastelle berufen worden, welche die südliche Hauptstadt überschauten und zu einem starken Waffenplatze machten, so wurde später auch die Malerei herangezogen, und zwar verlangte das Geschmacksbedürfniss der Zeit nicht blos für Kirchen, sondern selbst für die königlichen Kapellen innerhalb der Forts bildnerischen Schmuck. Indess dem grossen Contingent von Mosaisten und Bildhauern, das Süditalien stellte, scheint nur eine geringe Anzahl Maler gegenüber gestanden zu haben; denn die Künstlernamen, die Dominici aufführt, sind fabelhafte Grössen; hat man doch seinem Buche nicht mit Unrecht das bedenkliche Lob gegeben, dass es sich an Erfindungskraft mit Ovids Metamorphosen messen dürfe.

Die früheste Malerei Neapels, die wirklich den Charakter des dreizehnten Jahrhunderts repräsentirt, ist ein Fresko im „Cortile“ des Klosters S. Lorenzo maggiore.

S. Lorenzo magg. Neapel.

Dort sehen wir oberhalb der Thüre, die zur Kirche führt, Maria, eine schlanke, schmaläugige Gestalt, welche den Christusknaben auf den Knien trägt und mit einer Hand desselben spielt, während er mit nicht ungraziöser Bewegung eine Blume hält. Die Finger sind dünn, aber verdicken sich an den Spitzen. Zu den Füssen der Madonna kniet eine kleine betende Figur mit dem Schild an der Rechten. Der Grund ist golden.

Bei Montano d'Arezzo dürfen wir grösseres Talent voraussetzen, als dieses Gemälde zeigt, das sich nicht über das Niveau anderer italienischer aus dem dreizehnten Jahrhundert erhebt. Seine Arbeiten waren umfangreich und bedeutend: er malte 1305 in zwei Kapellen des Castel Nuovo[88] und das Jahr darauf ebenfalls in zwei Kapellen des Castel del Uovo,[89] war ein Schützling Philipp's von Tarent und wurde nach dem Tode dieses

[88] Register N. 1305, Litt. G., fol. 226, verso, des königl. Sicilianischen Archivs besagt: „Magistro Montorio (? Montano) pictori pro pictura duarum capellarum Castri nostri Novi Neapolis et aliis necessariis ad pingendum capellas easdem, unciarum V. Datum Neapoli die 20. Augusti. Indict. III. an. 1305.“ (S. Giuseppe Angeluzzi, Lettere sulla chiesa dell' Incoronata Neapel 1846.)

[89] Ibid. Reg. fol. 228: „Magistro Montano pictori pro pictura duarum capellarum castri nostri Ovi unciarum VIII. Sub die ultimo Augusti. Indict. III. an. 1306.“

Fürsten Vertrauter König Roberts, der ihn 1310 zum Ritter schlug und ausstattete.[90] Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, dass der Schmuck einer Kapelle zu Montevergine bei Avellino, die der König besonders in Verehrung hielt, von ihm herrührte, und die Tradition nennt ihn auch als Künstler der Madonna im heiligen Schrein daselbst.

Montevergine b. Avellino.

Diese grosse Mariengestalt thront auf einem Stuhle und hat den Knaben auf dem Knie, der mit rother golddurchschossener Tunika bekleidet ihr Mieder fasst. Mit der Linken hält sie ihn fest, mit der Rechten scheint sie die Aufmerksamkeit von sich auf ihn lenken zu wollen, eine Bewegung, die in den frühen Malerschulen beliebt war. An den oberen Ecken des Stuhles schwingen zwei kleine Engel Weihrauchfässer, am Fusse desselben sind sechs andere angebracht. Die Statur des Kindes, zu klein im Verhältniss zur Mutter, und die winzigen Engel stören das Gleichgewicht. Die Gestalt Maria's selbst ist schlank und nicht zu ungraziös, das Haupt zwar von regelmässigem Contur, aber wie das des Kindes von etwas archaisirender Tendenz und in einer Manier behandelt, die gotteske Züge mit solchen vermengt, welche noch bei Cimabue vorkommen; die Hände sind lang, die Finger schlank, aber an der Spitze verdickt. Die goldgesäumten und mit Gold durchschossenen Gewänder haben verhältnissmässig leichten Wurf. — Wichtig ist, dass das ganze Bild abgerieben worden war, sodass an einigen Engelköpfen die Originalzeichnung zum Vorschein kommt. Der Goldgrund ist zerstört und die jetzt hart und rauh hervortretende Farbe scheint dünn auf leichtgrundirte Holztafel aufgetragen. Gleichwohl sind die Schatten noch immer warm im Ton.

Die Arbeit nimmt eine Mittelstellung zwischen florentinischer und sienesischer ein, für letztere anmuthig genug; andererseits nicht ganz so breit behandelt wie erstere, rechtfertigt sie doch die Auszeichnung nicht, die Montano am neapolitanischen Hofe zu einer Zeit zu Theil wurde, als Giotto bereits in Ruf stand. Die fabelhafte

---

[90] Der Haupttenor der Urkunde lautet im Original: „— — servitiis quae Magister Montanus de Aretio pictor familiaris noster nobis exhibuit et exhibere non cessat maxime in pingendo capellam nostram tam in domo nostro Neapolis quam in Ecc. B. Mariae de Monte Virginis, ubi specialem devotionem habemus eidem Magistro Montano et ejus eredibus utriusque sexus et ejus tempore descendentibus natis, jam et in postea nascituris in perpetuum de ea R. terra olim nemoris seu silva Laye, quae est in terra nostra comitatus Acerrarum, sita inter Marilianum et Summam, quam silvam in toto trahi et extirpari etc.“ (Ibid.) — Dieser Inhalt ist in den „Privilegi imperiali, regi e baronali, Fol. Neapel, vol. II. offenbar absichtlich in folgender origineller Entstellung wiedergegeben: „1310. Privilegio del Re Roberto con cui dona a Montanara d'Arezzo, pittore, una stanza di Maggia 100, site tra la Cerra e Marigliano per aver dipinto il busto del Quadro di nos. Sign. de Montevergine e la capella de D. Re in Napoli.“

Geschichte von der Provenienz des Kopfes,[91] welche die Verehrung des Schreines nicht wenig erhöht hat, fand in dem Umstande Nahrung, dass der betreffende Theil mit dem Nimbus ein besonderes Stück Holz bildet und an einem Ende aus der Fläche hervorspringt, eine Manipulation, die sich bei allen Malerschulen des elften, zwölften und dreizehnten Jahrhunderts häufig findet. Ausser der Identität des Machwerks in allen Theilen kommt hier noch in Betracht, dass der vortretende Block von demselben Holz ist wie das Uebrige. Gegen die Annahme einer aus Constantinopel herübergebrachten Reliquie steht endlich auch der Ritterschlag Montano's einigermaassen in Widerspruch, da eben die Verdienste um den Schmuck der Kirche in Montevergine zu dieser Standeserhöhung wesentlich beigetragen haben sollen und die Originalurkunde nichts Anderes als seine dortige Thätigkeit im Jahre 1310 constatirt. In diese Zeit dürfen wir das Bild, als dessen Urheber Montano bezeichnet werden kann, mit um so grösserer Wahrscheinlichkeit setzen, da auch in einer Kapelle der Kirche Spuren von Malereien ähnlicher Art zu sehen sind.

In Neapel selbst finden wir von Werken, die diesem betriebsamen Meister angehören könnten, nicht mehr viel vor, ausser der Halbfigur eines Bischofs von etwa sechzig Jahren im Dormitorium dei Giovanetti des Seminario Urbano.

Sem. Urbano. Neapel.

Die mit den Episkopalien geschmückte Gestalt ist nicht ohne Grossheit und scheint mit drei anderen, deren Hauptbestandtheile verschwunden sind, harmonirt zu haben. Oberhalb der Bischofsfigur steht Paulus mit Buch und Schwert, mit wohlgestalteten Gesichtszügen und Geberden, aber von modernerem Stil als Cimabue und mit Anflug von giotteskem Typus. Die Umrisse sind ziemlich schwarz, die Farbe abgerieben. —

[91] Der Kopf des Bildes soll aus einem Kreuzzuge heimgebracht worden sein, eine Sage, die durch phantasievolle Lecture alter Berichte und dadurch aufrecht erhalten worden ist, dass man alles Mögliche, nur nicht die Züge selbst zu Rathe zog, die sich unter dem Ornament und Diadem von juwelenbesetztem Silber befinden. Es würde nicht leicht gewesen sein, eine Vorstellung von dem wirklichen Werthe eines Bildes zu erhalten, das an so geheiligter Stelle wie dieses aufbewahrt wird, wäre nicht vor Kurzem die ganze Figur behufs einer Copie blossgelegt worden. Dabei stellte sich heraus, 1) dass das ganze Altarbild von Einer Hand ist und 2) dass der Stil auf einen Maler aus den ersten Jahren des 13 Jahrh. hinweist.

SECHSTES CAPITEL.

Beginn der Kunst in Florenz.

Die eigentlichen Anfänge der florentiner Schule darf man von dem Zeitpunkte datiren, da Jacopo den Franciskanern die Tribune im Baptisterium zu S. Giovanni mit Mosaiken verzierte; von viel früherer Kunstübung in der Stadt jedoch redet alte handschriftliche Kunde. — 1066 lebte in Florenz ein „Kleriker und Maler" Rustico, ebenso wird in einem Dokument vom Jahre 1112 ein Girolamo di Morello bezeichnet, woraus nicht blos die Existenz von Malern ersichtlich ist, sondern auch, dass sie vorwiegend dem geistlichen Stande angehört zu haben scheinen. 1191 ferner malte Marchisello von Florenz ein Bild, welches sich noch unter Cosmo de' Medici auf dem Hochaltar zu S. Tommaso befand; aus dem Jahre 1224 erfahren wir, dass der Prior von S. Maria Maggiore ein Haus verkaufte, um seine Verbindlichkeiten gegen einen „Magister Fidanza dipintor" zu erfüllen.[1] 1236 lebte ein Maler Bartolommeo in Florenz[2] und Lapo di Florentia malte 1259 an der Façade des Doms zu Pistoja[3] Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde. Und schon seit 1269 trug eine Strasse der Stadt den Namen „Via de' Pittori.[4]"

---

[1] S. die Originalnotiz bei Rumohr a. a. O. II, 28.

[2] Gaye, Carteggio I, 423, erwähnt nach einem Bericht d. d. Aug. 1292 eines Fino „pictor", der im „palatium commune" arbeitete.

[3] Ciampi, a. a. O. Doc. XXI, 142.

[4] Vgl. bezügl. dieser frühen Namen auch die Anm. zu Vas. I, 233 ff.

Der erste florentiner Maler, den Vasari nennt, ist Tafi, der Zeitgenosse des Cimabue und Giotto, geboren nach 1250.[5] Vasari lässt ihn, da er nicht zu den Begabtesten gehört habe, von der Einsicht getrieben, dass die Mosaikarbeit allen anderen Kunstgattungen um ihrer Dauer willen vorgezogen werde, nach Venedig gehen, wo griechische Mosaisten in S. Marco thätig waren, und von dort durch Bitten, Geld und Versprechungen den Meister Apollonius nach Florenz heimbringen, der ihn in der Präparation der Glaspasten für das Mosaik und in der Befestigung desselben mittels Stuck unterwiesen habe. Wenn nun auch Tafi Venedig besucht und Apollonius die Arbeit in S. Marco dort mit der in S. Giovanni in Florenz vertauscht haben mag,[6] so ist doch andrerseits so viel sicher, dass die Mosaiktechnik im dreizehnten Jahrhundert keiner neuen Regeln bedurfte; kam doch schon 1225 Jacopo in derselben Kirche, die Tafi nachmals vollenden half, vollkommen ohne Griechen aus. Dieser Umstand hat Baldinucci zu dem Irrthum geführt, Tafi sei Fra Jacopo's Lehrer gewesen,[7] wobei er die Thatsache ausser Acht lässt, dass Ersterer nach Vasari 1213 (richtiger nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts) geboren, dieser dagegen 1225 schon thätig war. Der Wahrheit näher wird man kommen, wenn man das Verhältniss umdreht.[8]

Die florentiner Taufkapelle war nach Vasari von Apollonius und Tafi gemeinschaftlich ausgeschmückt, mit Ausnahme einer Figur, die dem Letzteren allein angehört.

---

[5] 1250 ist der früheste Termin, den man annehmen kann. Tafi findet sich als „Andreas vocatus Tafus olim Ricchi" in der Matrikel der Chirurgen- und Barbieren-Gilde zu Florenz registrirt, welcher die Maler affiliirt waren, 1320. (S. Tav. alfab. ad lit. T.)

[6] Die Existenz des Apollonius ist zweifelhaft. Nach Del Migliore's handschriftl. Notizen zu Vasari, in der Magliabecchiana (Comm. zu Vas. I, 288) soll der Name „Magister Apollonius pictor Florentinus" in einer Nachricht von 1279 zu lesen gewesen sein. Auch Richa, Chiese fiorentine V. XLII, behauptet, der Name Apollonio stehe in Berichten des Baptisteriums, aber diese sind nicht mehr zu finden.

[7] F. Baldinucci, Opere, Mailand 1811, IV, 93.

[8] Diess ist von Vasari's neuesten Herausgebern richtig bemerkt worden, indem sie die Stelle I, 285 anziehen, wo Tafi und Gaddo Gaddi zu Gehilfen des Fra Jacopo gemacht werden und zwar zu einer Zeit, wo von Tafi bereits gesagt ist, er sei „famoso per tutta l'Italia divenuto" (I, 284).

Baptist. S. Giovanni. Florenz.

In den concentrischen Theilen der Kuppel bilden die Throne, Tugenden und andre Darstellungen der Himmelshierarchie die Umgebung des aufrechtstehenden segnenden Erlösers. Darunter prangt er noch einmal in der Glorie und über dem Eingang zur Tribune ein drittes Mal in colossaler Gestalt als Weltrichter auf dem Regenbogen sitzend, zu seinen Füssen die Auferstehung der Todten, und in drei Streifen seitwärts Posaunen blasende Engel, Apostel, das Paradies und die Hölle. In den Fortsetzungen dieser drei Streifen längs des Oktogons sind zu oberst Vorgänge der Genesis bis zur Sündfluth, darunter Darstellungen aus dem Leben Josefs, zu unterst Scenen aus der Geschichte Christi. Ein vierter Fries zu unterst ist Johannes dem Täufer gewidmet. — Die Bilderfolge ist nicht das Werk eines oder zweier Hände, sondern mehrerer. Vertheilung und Gesammtarrangement können aus dem dreizehnten Jahrhundert herrühren, aber ob das Ganze auf einmal vollendet ist, darf man bezweifeln. Vielmehr kann man erkennen, dass an dem durch Symmetrie und Zusammenstimmung des Malerischen und Architektonischen imponirenden Mosaik zu verschiedenen Zeiten gearbeitet und restaurirt worden und dass der Originalcharakter desselben durchweg verloren gegangen ist. Zu den besterhaltenen und wahrscheinlich auch ältesten Stücken gehören diejenigen unmittelbar zur Rechten des weltrichtenden Christus, und hier zeichnet sich namentlich eine Halbfigur Gottvaters durch Ebenmaass der Proportionen aus, der mit erhobenem Arme Sonne und Mond erschafft. Aber auch im Verlauf dieser Bildreihe machen sich verschiedene Perioden kenntlich. Die erstgenannte jedoch steht den Mosaiken der Tribune näher als das Uebrige, und diese sind trotz Vasari denjenigen des Oktogon überlegen.[9] Der Cyklus aus dem Leben Christi zeigt moderneren Stil, in der Kreuzigung sind die Füsse, im Gegensatz zu der Schablone des dreizehnten Jahrhunderts, übereinander genagelt. — Die schwächste und mangelhafteste Figur im ganzen Raume — der colossale Christus-Weltrichter — ist zugleich am meisten beschädigt und reparirt. Sie nun wird dem Tafi vorzugsweise zugeschrieben, weshalb hier die Form und der grämliche Ausdruck des Kopfes, die misgestalteten Extremitäten und die Goldüberladung der wüsten Gewänder besonders merkwürdig sind. Die Fehler dieser Gestalt theilend repräsentiren die Engel und Apostel des jüngsten Gerichts mit ihren heftigen und schlecht ausgedrückten Bewegungen den allgemeinen Charakter von Werken des dreizehnten Jahrhunderts und scheinen fast wie eine Fortsetzung des Stiles von S. Angelo in Formis bei Capua. Dass man dafür den Tafi sehr gelobt haben soll, ist schwer zu begreifen. Im Inferno verräth der auf Leichen sitzende Lucifer, aus dessen Ohren Schlangen zischen, eine Auffassung, die nachmals in giottesken Compositionen zur Geltung kam; sie ist wohl für die Restauration eines der Gaddi anzusehen.

---

[9] S. die Würdigung dieser sämmtlichen Mosaiken durch Vasari, speciell derjenigen des Fra Jacopo. I, 284.

Wenn auch Tafi, der zu den schwachen Geistern der späten Verfallzeit gehört, durch keinerlei Talent anzieht, so wird er uns doch durch Franco Sacchetti[10] nahe gebracht, der seine Furchtsamkeit und Beschränktheit mit ebensoviel Humor geisselt wie Vasari seine grotesken künstlerischen Leistungen. Seiner willkürlichen Prätension gemäss, alles Schwächliche in der italienischen Kunst als Arbeit Fremder anzusehen, wendet er auch auf Tafi's Stil das Prädikat „griechisch" an. In Ordnung wäre gewesen, wenn er gesagt hätte, dass in ihm die gewöhnlichen Fehler italienischer und byzantinischer Kunst der Epoche vereinigt seien; denn neben der schlechten griechischen ging eine schlechte italienische her und beide sind einander zum Verwechseln ähnlich. Von Tafi's angeblichen Arbeiten in Pisa haben wir keine beglaubigenden Notizen. Er starb nach 1320.[11]

S. Miniato. Florenz.

Interessant würde ein Vergleich der oben beschriebenen Mosaiken mit denen zu S. Miniato al Monte ausserhalb Florenz sein. Sowohl die an der Façade wie die in der Tribune waren noch zu Rumohrs Zeit unberührt; er setzt die ersteren, welche noch keinen byzantinischen Einfluss verrathen haben sollen, ungefähr in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, die anderen (dat. 1297) seien griechisch in Geschmack und Technik gewesen.[12] Gegenwärtig sind jene, welche ganz erloschen waren, wieder aufgefrischt, die im Chor haben die ärgste Reparatur erfahren.

---

[10] Nov. CXCI, ed. Gaetano Poggiali, Mailand 1804. III. Nach Bottari's Angabe war Sacchetti um 1335 geboren, ein Jahr vor Giotto's Tod, und vollendete seine Novellen etwa i. J. 1376.

[11] Vgl. Anm. 5. Von seinem Schüler Antonio di Andrea Tafi ist nichts weiter bekannt, als dass er i. J. 1348 in der S. Lukas-Zunft zu Florenz verzeichnet war. (Gaye, Cart. II, 37 und Not. und Comment. zu Vasari.) Von Bonamico oder Buffalmacco später.

[12] Vgl. R. Forsch. I, 354 f. — Das Tribunenmosaik zeigt den Heiland zwischen den Evangelistensymbolen, links die Jungfrau, aufrecht und mit ausgestreckten Armen, rechts S. Minias, der eine Krone darbringt. Ornamente von Apostelmedaillons und Thieren bilden die Einfassung. Die verstümmelte Inschrift ist: „AP o Dñi MCCXCVII tēp p̄oe P. P.. sto opus." Die Herstellung desselben ist nach dem in S. Marco zu Venedig befolgten Verfahren gemacht; man hat nämlich dasselbe abgenommen und nach Aufzeichnung der Configuration der Reste erneut. Dass der Charakter des Originals in den Copien zu Grunde gegangen ist, versteht sich von selbst; aber unverantwortlich ist, dass eine Kunstcommission, wie sie 1861 in Florenz bestand, diese Praxis beibehielt, besonders nachdem man den Palast des Podestà so würdig hergestellt und in Pisa der treffliche Pietro Bellini den Dom reparirt, die Arbeiten im Baptisterium und im Campo santo geleitet und in S. Paolo a Ripa d'Arno den Originalstil vollkommen gerettet hatte.

Vasari erwähnt als etwas Besonderes, dass bei der Reparatur der Mosaiken des Baptisteriums, die Alesso Baldovinetti und nachher Lippo vornahmen, sich die Zeichnung in roth colorirt auf dem Stuckgrunde vorfand.[13] Dies aber war durchaus bräuchlich, wie man in Cefalù sieht. Bei Fresko verfuhr man ebenso, z. B. im Dom zu Assisi, und noch im fünfzehnten Jahrhundert zeigen es die Gemälde Benozzo Gozzoli's im Campo santo zu Pisa. Bei musivischer Dekoration wurden die Würfel einfach nach der Zeichnung im Stuck aufgelegt; bei der Anlage von Wandbildern trug man zuerst die Zeichnung entweder auf die rauhe Mauer (wenn auf Einem Bewurf gemalt werden sollte) oder auf den ersten Intonaco auf (wenn zwei Kalkschichten angewendet wurden). Man benutzte dabei quadrirte Felder, mittels deren die kleinen Skizzen in des Künstlers Hand in entsprechend grösserer Proportion copirt wurden. Nachdem man dann die nöthigen Verbesserungen in der grossen Zeichnung angebracht und die kleine danach corrigirt hatte, warf man den Malgrund stückweise an und zog ihn nach Maassgabe der Quadrirungen auf den unbedeckten Partien und auf der corrigirten Zeichnung nach. Bis ans Ende des dreizehnten Jahrhunderts begnügte man sich mit einem einzigen Bewurf. Zu Giotto's Zeit kommt die Verdoppelung in Gebrauch und erhält sich seitdem; erst vom fünfzehnten Jahrhundert an werden die Kartons ausgestochen und durchgepudert.

Ein Zeitgenosse Tafi's war Coppo di Marcovaldo, ein florentiner Maler, der Nichts vor seinen Vorgängern voraus hatte, wie ein Bild in der Klosterkirche dei Servi zu Siena lehrt,[14] das ins Jahr 1261 gesetzt wird.

Servi. Siena.

Der Gegenstand — die Madonna mit dem Kinde auf grossem Stuhle thronend, mit zwei Engeln in den Oberecken — ist in alter Weise wiedergegeben; Composition, Haltung und Züge sogut wie Draperien und Ornamente haben die Fehlerhaftigkeiten der damaligen

---

[13] Vas. I, 283.

[14] Es ist bei Rosini (Atlas. t. VI) als ein Werk Dietisalvi's gestochen; aber Padre Filippo Buondelmonte gibt in seiner Chronik des Klosters den Coppo di Marcovaldo als Autor an, und eine handschriftliche Beschreibung Siena's von zweifelhaftem Verfasser aus dem 17. Jahrh. will wissen, dass es „MCCLXI Coppus di Florentia pinxit“ signirt gewesen sei. (S. Comment. zu Vasari I, 235.)

Manier an sich, nur unterscheidet sich das Bild von sienesischen durch eine gewisse Hinneigung zur Gewichtigkeit der Florentiner. Die coloristische Gesammtwirkung lässt sich nicht beurtheilen, weil die Oberfläche abgerieben ist und Alter und Reparatur ihre Schatten darauf geworfen haben. Nach einzelnen Ueberbleibseln waren die Töne in harten Contrasten auf rauhe Fläche aufgetragen.

Weitere Nachrichten lassen den Coppo im Jahre 1265 in der Capella S. Jacopo im Dom zu Pistoja Wandgemälde und zehn Jahre später im Chor daselbst eine Madonna ausführen.[15]

So war der Stand der Kunst in Florenz, als nach Vasari's Erzählung die Stadtbehörde für angemessen fand, griechische Maler zur Wiederaufnahme dessen zu berufen, was nach seiner Meinung in ganz Italien nicht mehr zu finden war. Es ist nicht nöthig, bei Widerlegung dieser Angabe zu verweilen, die weder durch Thatsachen noch durch alte Berichte gestützt wird; stand auch die Malerei in Florenz wie anderwärts auf niedriger Stufe, so war sie doch darum nichts weniger als verloren gegangen, sondern allenthalben lebendig. Aber um so interessanter ist es, den allmäligen Aufschwung zu beobachten, wie er sich unter Giovanni Cimabue vollzog. Geboren 1240 als Glied der angesehenen Familie Cimabui[16] ward er durch natürliche Neigung zum Zeichnen angetrieben und führte mit der Zeit den alten Schulen, in denen er Lehre erhalten hatte, frische Kraft zu, erfrischte alte überlebte Typen und erfüllte leer gewordene Formen mit Energie und Individualität, indem er den verknöcherten Schulstil schmeidigte und barbarisch gewordene ästhetische Sitten mit der Poesie des Gefühls und der Farbe erwärmte. Nicht mit unvermittelter Genialität ist er aufgetaucht, wie er sich auch nicht allzuweit über die Leistungen seiner Zeit hinausschwang; die Werke, die ihn umgaben, bilden unverkennbar die Grundlage seines Stiles und griechischer Lehrmeister bedurfte er nicht, so dass es fast scheint, als hätte Vasari, die Analogie der Gesetze

---

[15] s. Ciampi, 86 u. 143. Tigri, Guida di Pist. 122. 138, Tolomei, 16. Ersterer erwähnt ein Krucifix dat. 1275 im Dom zu Pistoja, welches jedoch seitdem verloren gegangen ist. Die Fresken in der Jacopo-Kapelle mussten 1347 denen des Alesso d'Andrea und des Bonaccorso di Cino Platz machen.

[16] Vas. I, 219.

des Contrastes, welche der Malerei eigenthümlich sind, auf die Kunstgeschichte übertragend seinen Helden in die verächtlichste Zeitgenossenschaft gestellt, damit seine Superiorität in desto hellerem Lichte strahle. Desshalb machte er zu Lehrern Cimabues jene Griechen, die auf den von ihm erfundenen Ruf des florentiner Magistrats die Gondi-Kapelle in S. Maria Novella gemalt haben sollen. Unglücklicher Weise ist nun aber S. Maria Novella erst vierzig Jahre nach Cimabue's Geburt begonnen worden. Um die wankende Autorität und Chronologie Vasari's zu stützen, haben nachfolgende Schriftsteller die Version erfunden, dass die Malereien der sogenannten Griechen rohe Arbeiten in der Annen- und Antonienkapelle der alten Kirche neben der Sakristei von S. M. Novella gewesen seien, und diese — die Geburt der Jungfrau und Scenen aus ihrer Lebensgeschichte darstellend — sind mit Ignorirung der Thatsache, dass sie dem vierzehnten Jahrhundert angehören, bei d'Agincourt wiedergegeben. In derselben Absicht verfielen dann della Valle und Lanzi[17] auf etliche neben jenen aufgedeckte alte Malereien, die sie nun ihrerseits den Griechen Vasari's zuschrieben, die aber nur die rohe Hand eines italienischen Dutzendkünstlers aus dem dreizehnten Jahrhundert bekunden.

Aber was auch Vasari über Cimabue's Lehrgang gefabelt hat, in der Erkenntniss des Werthes seiner Leistungen ist er vollkommen gerechtfertigt. Ob sein Drang nach treuerem Ausdruck der Natur vom allgemeinen Streben der Zeitgenossenschaft, sich aus Barbarei und Corruption zur Freiheit durchzuarbeiten, geleitet war, oder ob er durch besondere Erfahrung die Einsicht gewann, dass die damalige Kunst nur in mechanischem Festhalten an Vorbildern bestand, die Zeit und Gewohnheit geheiligt hatten, kann man aus historischen Nachweisen nicht entscheiden. Wunderbarer jedoch als das Gegentheil wäre es, wenn die Kunst sich dem neuen Zuge der Geister, der sich im religiösen, politischen und literarischen Leben der Zeit verkündigt, entzogen hätte. Und dass Cimabue nicht blos die Nothwendigkeit eines Wechsels empfand, sondern stolz darauf war, den ersten Schritt dazu gethan zu haben,

---

[17] Lanzi, a. a. O. I. 41.

bezeugt ein Schriftsteller,[18] der kaum dreissig Jahre nach seinem Tode schrieb; selbst des Hochmuthes wird er geziehen, obgleich er im Dichter der göttlichen Komödie einen milderen Richter fand, als Oderisio da Gubbio,[19] der freilich nicht Giotto's Lehrer war; Cimabue's Ruhm war verewigt, seitdem Dante zwischen ihm und Giotto den Glanz der florentiner Kunst getheilt hatte. Aber seine Arbeiten, mehr durch ihren Ruf als aus klaren Nachrichten bekannt, fanden auch bei den Zeitgenossen Bewunderung. Als er die colossale Madonna de' Rucellai für S. Maria Novella vollendet hatte, für deren Schönheit der Besuch sprach, den der Künstler von Carl dem I. Anjou und seinem Hofstaat erhielt, wurde das Bild im Festzug, Trompeter voran, nach seinem Bestimmungsorte geleitet.[20]

Mad. Rucellai. S. M. Novella.

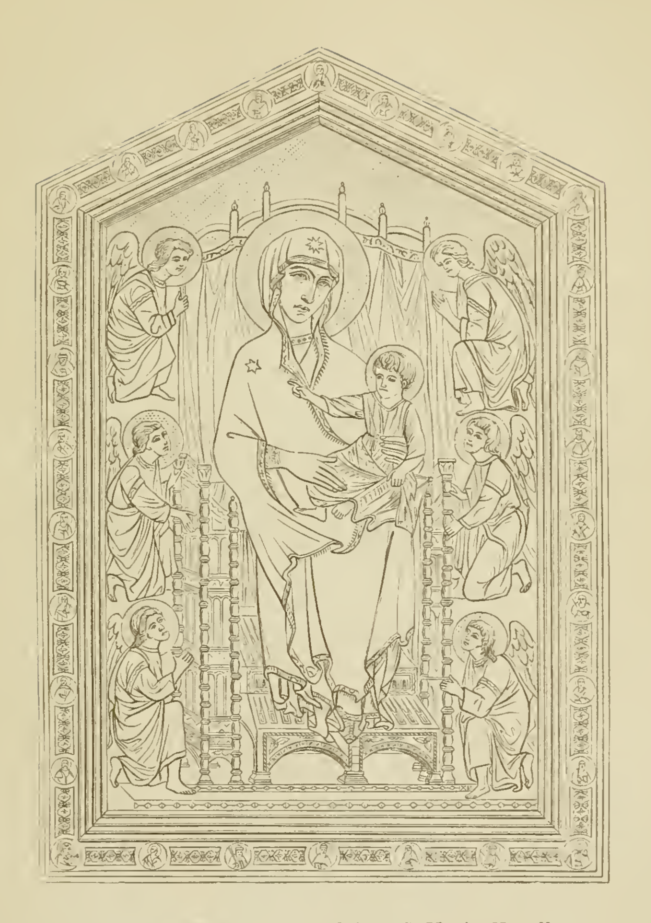
In diesem Altarbilde, dem umfangreichsten, das bis dahin gemacht worden war, sahen die Beschauer die Jungfrau, deren Verehrung unter ihnen so lebendig war, in rother Tunika und blauem Mantel; die Füsse auf einen offenen Sessel gestellt, der Stuhl, worauf sie sitzt, mit weisser, golden und blau geblumter Draperie behangen, die von sechs Engeln, drei und drei übereinander getragen wird. Ein zart ausgearbeiteter Nimbus umgab ihr Haupt wie das des Kindes auf ihrem Schoosse, das in weisse Tunika und golddurchschossenen Purpurmantel gehüllt war. Die im Frontispiz abschliessende Tafel umgab ein dunkelgefärbter Rahmen, welcher aufs Zierlichste mit Ornamenten geschmückt war, zwischen welchen nicht weniger als dreissig Medaillons auf Goldgrund glänzten und von denen jedes die Halbfigur eines Heiligen enthielt. — Vom Antlitz der Madonna wurde der mildmelancholische Ausdruck gerühmt, von der Knabengestalt eine gewisse Frische, Lebendigkeit und naturgemässe Verhältnisse, von der Gruppe als Ganzem ein Affekt, wie er damals nur zu selten begegnete. Wohlgefälligkeit zeichnete Bewegungen und Köpfe der Engel, die mit lockig herabfallendem Haar durchwundenen Bänder der Frisur Geschmack der Anordnung aus. Gerechtes Erstaunen riefen die energischen Mienen etlicher Propheten wach, doch über allem Einzelnen stand die grosse Klarheit und sanfte Harmonie des Colorits.

---

[18] Vgl. das Citat aus dem ersten Commentator (Anonymus) des Dante in Vas. I, 227.

[19] vgl. Div. Comm. Purgatorio C. XI. 94.

[20] Aus dem Schweigen von Historikern wie Malespini und Villani hat man dieses Factum, das nur Vasari (I, 225) erwähnt, bezweifelt. Aber es hat an sich nichts Unwahrscheinliches. Die fernere Behauptung, dass der Stadttheil, in welchem Cimabue wohnte, den Namen „Borgo Allegri" von jener Festfreude erhalten habe, ist inept und unwahr. vgl. Comment. 2. Vas. I, 225 f.



Cimabue's Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz.



Die nüchterne Betrachtung von heute versteht, aber modificirt solche Bewunderung. In Wahrheit wird das Gleichgewicht der Hauptfigur durch den Kopf, der für die Schlankheit der Gestalt zu gross ist, gestört. Die Züge sind die alten des dreizehnten Jahrhunderts, nur im Ausdruck der Augen durch elliptischere Form der Iris und Engigkeit der Lider gemildert. Die Nase springt auch hier stark aus geschwollener Wurzel vor und hat noch die Abbeugung an der Spitze, Mund und Kinn sind noch klein und zierlich. Beim Christuskinde findet sich dieselbe derbe Nase, halb offener Mund und grosse runde Augen, die Züge sind mehr männlich breit als kindlich. An den Händen beider Gestalten fällt Dünne und Länge der Finger auf, auch der weite Abstand, in dem sie vom Handteller auslaufen, und die Glieder, die etwas Puppenartiges haben. Aehnliche Fehler zeigen die Füsse. — Bei den Engeln mangelt durchaus das Compositionsgefühl; auch ihre Gestalten erscheinen zu klein für die Köpfe, doch sind die Bewegungen natürlicher und ansprechender als sie bis dahin vorkommen, namentlich Einer zur Linken der Madonna hat einen ganz neuen Ausdruck zarter Verehrung im Blicke. — Auch in dem Wurf seiner Gewänder machte Cimabue keinen wesentlichen Fortschritt; wohl aber in dem Verfahren der Zeichnung und Färbung, das er zuerst einschlug. Dem geschmeidigeren Flusse des Conturs entsprach sorgfältige Verarbeitung der Farbe und so erreichten seine Figuren Etwas von der Rundung wieder, die allerdings abhanden gekommen war. Er vertrieb die harten Contraste greller Lichter, Halbtöne und Schatten; statt der Linienschattirung, welche der Form zu folgen verlernt hatte, führte er gewissenhafte Modellirung ein, die sie aussprach. Den lichten graugrünen Grund hob er durch warme Schatten und bleiche, aber warme Lichter; röthlicher vermittelter Auftrag belichtete Wangen und Lippen, und dem Ganzen gab er mittels wohlabgewogener Lasuren eine Harmonie, die freilich jetzt, da dieselben theilweise verschwunden sind, im Carnat der Blässe Platz gemacht haben. — Zu den Gewändern ferner wählte er heitere transparente Farben: verschiedenes Roth, das durch seine Lichtheit mit den Fleischtönen wie mit den Lichtern zart zusammenstimmt ohne doch die Brillanz

zu verlieren, Blau und weisslichere Rosa-Tinten. — Im Ornament folgte er der Praxis seiner Vorgänger, aber er verfuhr mit mehr Geschmack und mit besserem Sinn für Unterordnung dieses Elementes unter die Haupttheile.[21]

An diesem Werke beurkundet sich die Ueberlegenheit der florentiner Schule, die sich in Giotto weiter entfaltet, um in Ghirlandajo alle einzelnen Vorzüge zu vereinen, die Michelangelo, Rafael und Lionardo zur höchsten Höhe führen. Ohne dasselbe, das allein schon Cimabue über seine Vorgänger erhebt, würde es schwer sein, die Entwickelung Giotto's und seiner künstlerischen Principien zu erklären. Denn weder die Madonna in der Akademie der Künste zu Florenz,[22] noch die im Louvre repräsentiren ihren Meister vollständig. Wenn auch jenes Bild in Bezug auf Composition und Naturbeobachtung die Madonna Rucellai übertrifft, so sind doch in ihm die alten Typen fester gehalten und überdiess ist die Farbe durch die Zeit und durch Restaurationen so stark verändert, dass die hervorragendsten Eigenschaften Cimabue's hierin nicht mehr wiederzuerkennen sind.

Akad. d. Künste

Die Jungfrau thront mit dem Kinde auf den Knieen, welches Segen ertheilt; ihr Stuhl wird von acht dienenden Engeln gehalten. Der Thron ruht auf einem Sockel, dessen Stützen Nischen haben, in welchen die vier Propheten der Erscheinung des Heilands stehen.[23] Die Hauptfigur zeigt hier natürlichere Haltung und nicht so runden Kopf, aber gewichtigere Gestalt, stärkere Conturen und weniger sorgfältige Ausführung. Die beiden Propheten der mittleren Nischen sind mit wilder Energie und Individualität in Zügen und Ausdruck charakterisirt. Die Art, wie alle diese vier Figuren zur Madonna aufblicken, ist vorzüglich; in den Bewegungen der Einen ist Lebendigkeit, in der anderen unentwegte Würde vorgestellt. Die Gewänder zeigen wenig Verschiedenheit.[24]

---

[21] Leider hat die Zeit das Bild keineswegs verschont. Abgesehen davon, dass es an drei Stellen der Länge nach zersprungen ist, haben namentlich etliche Heiligengestalten in den Medaillons des Rahmens stark gelitten.

[22] N. 2 des Katal. Gallerie der grossen Gemälde, beim Eintritt von S. Trinità her.

[23] So ist der gegenwärtige Zustand des Altarbildes, dessen ehemals spitze Ueberdachung jetzt rechtwinklig ist.

[24] Eine andere thronende Madonna mit dem Kinde und anbetenden Engeln, zuletzt in der Gallerie Ugo Baldi zu Florenz, gegenwärtig in der Nat.-Gall. in London (N. 565), hat in vielen Punkten Aehnlichkeit mit Cimabue und gilt für das Bild, welches Vasari in S. Croce aufführt (I, 221). Zeit und Retouche haben den Werth desselben jedoch sehr beeinträchtigt.

An einer anderen Madonna im Louvre (N. 174 des Katalogs) von gleichem Arrangement wie die zu S. M. Novella und die in der Akademie zu Florenz, erinnert zwar sowohl der Ornamentrahmen mit seinen sechsundzwanzig Medaillons wie auch der Charakter an diejenige der Rucellai-Kapelle, aber es scheint ihr die gleiche Sorgfalt zu fehlen und sie hat durch nothwendige Reparaturen an Werth eingebüsst; durch Entfernung der Lasuren ist das Grün der Schatten und die gelben Lichter blossgelegt. Die ursprünglich mit Gold durchschossene Draperie ist übermalt, Goldgrund und Heiligenscheine aufgefrischt und viele der Medaillonköpfe in Oelfarbe erneut. — Da das Bild aus S. Francesco in Pisa herrührt, so würde schon dadurch der Beweis für des Meisters Aufenthalt in jener Stadt geliefert, wäre nicht bereits bekannt, dass er in den letzten Jahren des Jahrhunderts zum Capo maestro der Mosaiken am dortigen Dom bestimmt war.

Mad. im Louvre.

Hierhin folgen wir ihm daher, ohne uns länger bei Werken aufzuhalten, die ihm von Vasari und Anderen fälschlich zugeschrieben worden sind.[25]

---

[25] Zugeschrieben wird ihm (mit Zweifel) in der Akad. d. K. zu Florenz (N. 43) eine Jungfrau mit dem Kinde, ehemals in S. Paolino zu Fl., ist aber offenbar nicht von ihm. Als eine seiner ersten Arbeiten bezeichnet Vas. (I, 221) ein Altarstück zu S. Cecilia ebendaselbst. Man vermuthet es unter demjenigen in den Uffizien (N. 2 des Katal.), welches sich ehemals in S. Stefano und noch früher in S. Cecilia befand: es stellt diese Heilige thronend dar, in der Linken ein Buch, die Rechte erhoben haltend; in den oberen Ecken des Stuhles zwei Engel mit Weihrauchfässern, seitwärts je vier Episoden aus ihrem Leben. Es charakterisirt sich in Behandlungsweise, Form und Verhältnissen als Produkt aus dem Anfange des 14. Jahrh., mehr in giottesker Manier, am auffälligsten in der Hauptfigur; die Noblesse der Haltung, die edleren Formen, breiten Gewänder und die Eleganz weist namentlich beim Vergleich mit den Gemälden der Scrovegni-Kapelle zu Padua auf die Schule Giotto's hin. Die kleinen Seitencompositionen sind sehr lebendig; an den langen Figuren mit kleinen Köpfen tritt zwar hier und da der alte Typus hervor und die Handlung ist manchmal übertrieben, aber gleichwohl nicht cimabuesk. In der von einem Bischof vollzogenen Taufe entspricht die Compositionsweise durchaus den Frauengruppen bei der Auferweckung des Weibes in einer der Freskenreihen aus dem Leben des Franciscus in der Oberkirche zu Assisi. — Leider ist das Gemälde in den Uffizien durch Beschädigung der Farbe coloristisch unerfreulich geworden. — Ferner schreibt Vas. dem Cimabue den heil. Franz in S. Croce zu, der bereits seine Stelle unter den Werken Margaritone's gefunden hat. Dann ein Krucifix ebendaselbst, dessen Technik dem florentiner Meister zwar schon näher rückt, aber wenn auch aus derselben Zeit, so doch nicht von C. herrührt. — Kugler hielt C. früher auch für den Schöpfer des Petrus in Trono, der sich in dem Durchgange zwischen Sakristei und Kirche zu S. Simone in Fl. befindet. Der Hei-

Verlorene Werke.

Erwähnt werden mögen aber die von Vasari verzeichneten, welche seitdem verschwunden sind: 1) die Wandmalereien im Hospital der Porcellana (Vas. I. 221), 2) S. Agnese, Tafelgemälde mit Seitendarstellungen aus dem Leben dieser Heiligen (I. 223), 3) Wandbilder mit Scenen aus dem Leben des Heilands im Chiostro di S. Spirito zu Florenz, und 4) diejenigen, welche (laut I, 225) Cimabue nach Empoli geschickt hat.

Dass die Pisaner ihn nicht nur bei der Dekoration des Domes verwandten, sondern sogar um seinetwillen ihren alten Werkmeister Francesco zurücksetzten und dieser selbst es mit seinem Stolze verträglich fand, jenem nachzustehen und unter seiner Oberleitung zu arbeiten, beweist am besten, wie unmöglich der Stadt war, in ihren Mauern einen Besseren zu finden als den Florentiner.[26]

Dom zu Pisa.

Diese „Majestät" d. h. der thronende Heiland zwischen Maria und dem Evangelisten Johannes in der Apsis des Domes ist vielleicht Cimabue's letztes Werk. Leider hat es starke Beschädigung erfahren: an der Christusfigur sind u. a. die Füsse, an der Maria's das Antlitz und an der dritten geringere Partien durch Reparatur ihres Original-

---

lige ist segnend dargestellt, baarhäuptig und in Pontificalien und hält ein Kreuz, links und rechts zwei Engel; das Bild trägt die Inschrift: „Istam tabulam fecit fieri societas beati Petri apostoli de mense Junii sub annis domini M.CCCVII", schliesst also C's Autorschaft aus. Die Köpfe der Engel sind in Oel aufgemalt. Im Uebrigen ist die Ausführung roh, die Schatten dunkel, die Conturen schwarz, die Füsse gross und mangelhaft, wenn es auch der Hauptfigur nicht an Grossartigkeit fehlt. — Endlich zählt Vas. (I, 223) dem Meister auch den Franciscus in S. Fr. in Pisa zu, der noch existirt, aber Margaritone's Werk ist (s. oben). — In der weiland Campana'schen Gallerie in Rom war ein Bild des heil. Christoph, welches für dasjenige gehalten wurde, das Cimabue (nach Vas. I, 225) in seinem Hause im Borgo Allegri in Florenz gemalt haben soll. Abgesehen von den argen Beschädigungen, gehört dasselbe ohne Zweifel in die erste Hälfte des 14. Jahrh. — Richa (IV, 306) merkt noch ein Krucifix Cimabue's in der Klosterkirche S. Jacopo di Ripoli zu Florenz an. — Ausserdem nennen wir noch: das Fragment einer Madonna und eines Petrus in der Christchurch zu Oxford, ebenfalls C. zugeschrieben, aber von einem späten Giottesken, eine Mad. mit Kind zwischen sechs Engeln thronend nebst dem knieenden Donator vorn und Darstellungen des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes dem Jünger, dann Franciscus, welcher die Stigmata empfängt — alle drei jedoch nicht von C., sondern von einem Nachfolger des Duccio von Siena.

[26] Bei Ciampi (Notizie 144) findet sich ein Bericht vom J. 1301 u. 2, wonach Cimabue nebst seinem „Famulus" für Ausführung der „Majestät" im Dom 10 solidos pr. Tag erhielt. Bonaini (Not. ined.) corrigirt die Angabe Rosini's (Stor. d. pitt. I), Francesco habe erst nach Cimabue dort gearbeitet. Die Herausgeber des Vasari (Note 2 zu I, 226) irren in der Behauptung, dass nur die Figur des Evangelisten in den Mosaiken des Doms von C. herrühre; das Document (bei Ciampi) besagt dagegen: „Cimabue pictor magiestatis sua sponte confessus fuit se habuisse... etc. lib. decem... de figura S. Johannis quam fecit juxta magiestatem." Also hatte er die „Majestät" bereits vollendet, als er jene Figur begann.

charakters verlustig gegangen. Immerhin bekommen wir aus ihren Formen und Zügen sowie aus dem mächtigen Uebergewicht der Christusgestalt den Eindruck von des Meisters Arbeit. Sein Heiland ist mehr melancholisch als düster, Haltung und Züge haben etwas majestätisch Ruhevolles, der Kopf ähnelt noch jenen runden Formen, die seit ihrem ersten Auftreten in römischen Katakomben in Italien nie ganz verschwinden,[27] die Stirn behielt die starke Ausladung und die Runzeln, aber die Augen zeigen nicht mehr die Starrheit der Verfallkunst, der Gesichtsbau ist regelmässig und proportionirt. — Der Künstler, der schon den Madonnentypus in gewissem Grade veredelt hatte, beginnt auch die Christusgestalt aus der Erniedrigung emporzuheben, in die sie unter den Händen seiner Vorfahren gesunken war. Ausserdem ist noch die schmachtende Hingebung der Johannesfigur als Eigenthümlichkeit C.'s anzusehen.

So beweist er sich als Mosaist den Künstlern des florentiner Baptisteriums und selbst dem Gaddo Gaddi überlegen, dessen Werke in S. Maria Maggiore zu Rom in ihrer Art gleichfalls von dem Impulse Zeugniss geben, den die Kunst in Florenz empfangen hatte.[28]

An Cimabue's Aufenthalt in Assisi ist nicht der geringste Zweifel. Da das Studium seiner dortigen Malereien aufs engste mit der Untersuchung der Anfänge Giotto's zusammenhängt, so behandeln wir diese Kirche in einem besondern Capitel. —

---

[27] Vgl. den Christus der Ponziano-Katakombe mit der Inschrift „De donis" etc.

[28] Ciampi (a. a. O. 91) setzt voraus, dass das Mosaik am Dom unvollendet gelassen worden, da eine Inschrift besage, dasselbe sei von einem Maler Vicinus 1321 fertig gemacht, „da es unvollendet geblieben wäre." Vasari gibt als Todesjahr des Cimabue 1300 an (I, 226), ein offenbarer Irrthum, da er in pisanischen Nachrichten noch 1301 — 2 erscheint. — Der von Morelli (Notizia d'opere —) herausgegebene Anonymus erwähnt ein in Holz gefasstes Fresko, Kopf des Johannes, von Cimabue. Er war aus dem Brande in der Carmine-Kirche zu Padua gerettet worden und befand sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. im Hause des Alessandro Capello in Borgo Zecco zu Padua in Verwahrung.

SIEBENTES CAPITEL.

Die Basilika des heil. Franciscus zu Assisi.

Assisi, das Heiligthum des ältesten Bettelordens, war in den frühesten Jahrhunderten durch das Martyrium des Rufinus verherrlicht worden und erhielt schon unter lombardischem Regiment malerischen Schmuck. Die erste Weihe aber überbot die zweite, welche der Ort im dreizehnten Jahrhundert als letzte Ruhestätte des wunderthätigen Mannes erhielt, den man kühnlich mit Christus selber verglich und dessen Reliquien toscanischem und umbrischem Landvolk Hauptziel der Wallfahrt wurden; war doch Franciscus, dessen Grossthat darin bestand, dass er die Ueppigkeit weltlichen Lebens freiwillig mit der Dürftigkeit vertauscht hatte, recht eigentlich der Heilige der armen Leute, die offenes Auge hatten für die Laster der Geistlichen und Laien. Und die sittliche Macht einer Brüderschaft, die sich rühmte, den religiösen Geist wieder erweckt und die entartete Kirche gestützt zu haben, sicherte Wachsthum und Ausbreitung. Genug tüchtige Männer hielten es ebenso für zeitlichen wie für ewigen Gewinn, Einfluss und Gnadenspenden der Bettelmönche zu theilen, und traten schliesslich in die Zahl der Laienbrüder. Enthusiasmus und Steuer wurde dem Orden allenthalben reichlich entgegen gebracht, und so erhob sich die Kirche S. Francesco zu Assisi als Denkmal umbrischen und toscanischen Glaubenseifers; über der ersten erstand dann eine zweite Kirche zur Ehre des Heiligen und die monumentale Kunst schärfte den Pilgern die hohe Bedeutsamkeit seiner Wunderthaten

dadurch ein, dass sie dieselben mit denen des Heilands in Parallele stellte. Darstellungen, die zuerst schlechten Künstlern aus Franciscus eigenen Tagen anvertraut gewesen waren, wurden durch Giunta's rohere Hand wiederholt, der selbst wieder dem Cimabue wich. Seitdem bildete sich hier eine ganze Malerschule; aus ihr erwuchsen Giotto und Andere, welche die florentinische Kunst über Italien ausbreiteten, und mit ihnen wetteiferten die Sienesen durch die Talente ihres Simone und Lorenzetti. — So gab die Malerei dem Orte neue Bedeutung und heute sind die Pilger aus allen Welttheilen, die dadurch angezogen werden, zahlreicher als die, welche vordem S. Franciscus' Gnadenspende suchten.

In der Unterkirche nun, deren Bogen im Anfange des Jahrhunderts gemalt worden war, hat Cimabue wahrscheinlich das südliche Querschiff geschmückt.[1] Unter den giotto'schen Werken der Westseite dieses Theils ist eins von älterem Ursprung, die colossale Madonna mit dem Kind zwischen vier Engeln:

Unterkirche.

Es ist oberhalb des Altars der Conception angebracht und trägt, wenn schon sehr durch Reparatur beschädigt, doch charakteristische Züge Cimabue's. Schon der Platz, den es unter den Gemälden Giotto's einnimmt, lässt höheres Alter vermuthen und wir dürfen dem grösseren Schüler sehr wohl dieselbe Pietät zutrauen, mit der später auch Rafael die Arbeiten der Vorgänger und Lehrer schonte. — Gleich alt und ebenso bemerkenswerth ist eine grosse Figur des Franciscus, dicht neben jenem Bilde.

Auch in der oberen Kirche kann Cimabue thätig gewesen sein, aber nicht allein. Denn man kann die monumentale Dekoration von Chor, Querschiffen, Bögen und Dachwölbungen nicht betrachten, ohne überzeugt zu werden, dass hier die Geschichte der frühflorentinischen Kunst in Urkunden vorliegt, die sich auf Jahre vertheilen und zwei aufeinander folgende Künstlergenerationen umfassen. Angesichts dieser empfing Giotto seine Haupteindrücke, die sein Auge bildeten und seine bereits geschickte Hand leiteten. Von den armen Produkten Giunta's im südlichen bis zu den weit besseren im nördlichen Querschiff liegt ein bedeutender Schritt vorwärts, und in der Gestalt des segnenden

[1] Vasari (I, 223) schreibt ihm nicht blos die Malereien am Bogen, sondern auch die des Daches zu.

Heilands, dessen Ueberreste sich hier finden, enthüllt sich Cimabue's Idiom. Seine Umrisse weisen auf dieselbe Hand, welche das Altarbild in der Akademie d. K. in Florenz schuf, aber dem Apsis-Mosaik des pisaner Doms gegenüber zeigt es schmächtigeren und schwächeren Charakter. Ebenso repräsentiren die Engel an der Westwand des nördlichen Querschiffs den etwas eckigen und schweren Stil jenes Altarbildes, einen Ductus, der sich mit geringen Abweichungen auch am Mittelgewölbe des Querschiffes fortsetzt.

Hier hat der Raum die herkömmliche Eintheilung durch Diagonalen, deren aus Vasen entspringendes Ornament, mit seltsamen Gebilden belebt, an die spätrömische Weise des Jacopo Torriti erinnert.

Oberkirche. Querschiff.

Die Evangelisten thronen mit ihren Symbolen auf stattlichen Stühlen, von Engeln, die vom Himmel herabfliegend ihnen die Hand auf das Haupt legen, zur Abfassung der heil. Schriften inspirirt. Durch die Zeit verblasst tragen diese dünnleibigen Gestalten mit schweren Köpfen ihren Conturen nach die Eigenthümlichkeiten des Malers vom nördlichen Querschiff an sich, während die schlankgeformten Engelfiguren Fortschritt in der Wiedergabe der Bewegungen bekunden. Wo Spuren von Farbe sichtbar sind, zeigen sich rauhe und scharfe Contraste.

Bogen d. Quersch.

Anderen Geist dokumentiren die Bogenwölbungen, wo zwei figürlich ausgeschmückte mit zwei anderen abwechseln, die nur blauen Himmel und goldene Sterne tragen. In dem nächsten am Querschiff bilden die Diagonalen eine aus Vasen wachsende Arabeske, zu deren Seite je ein Engel mit Hostie und Kreuzfahne steht. Das grüne Zweig- und Blattwerk auf rothem Grunde läuft schlangenartig in Ellipsen aus, die mit Amoretten gefüllt sind, während aus Blumen Rosse aufzuwachsen scheinen. — In die vier Gewölbfelder sind Medaillons eingesetzt, welche den Heiland in Benediktion, Johannes, Maria und Franciscus enthalten. Mit den meisten Werken Cimabue's und insbesondere mit dem Christus in der Apsis des Doms zu Pisa verglichen ist dieser hier natürlicher, namentlich in den Formen und speciell im Bau der Augen. Diese kommen der Wirklichkeit näher als die Cimabue's, der, wie bemerkt, den Ausdruck derselben in langen geschlossenen Lidern und elliptischer Iris suchte. — Die Jungfrau dagegen hat die nämlichen Eigenthümlichkeiten der Züge, jedoch bei regelmässigerer Proportion und besserer Bewegung wie die Madonna Rucellai; in der Formung der Hände ist das Lange und Spitze mit Kürze und Kleinheit vertauscht, — Verbesserungen, die jedoch dadurch aufgewogen werden, dass die Empfindung Cimabue's einer faderen Phantasie gewichen ist, wenig verschieden von jener, welche die nervlosen und ungenialen Produkte Filippo Rusutti's in Rom bezeichnet.



Perspektive der Oberkirche S. Francesco zu Assisi.



Noch anders ist der Stil der Malereien in der Wölbung zunächst dem Portal, wo getrennt durch Ornamente, die aus Vasen emporsteigen und von Amoretten gestützt und durch Blumen und Thiere belebt sind, die Gestalten der vier grossen Kirchenväter den Franciskaner-Ordensgeistlichen ihre Lehren einprägen.

Oberkirche. Decke.

Sie sitzen auf hohen Stühlen den Mönchen gegenüber, denen sie Worte und Gedanken auseinandersetzen oder diktiren. Gregor spricht unter Inspiration des heil. Geistes, der in der gewöhnlichen Gestalt der Taube ihm ins Ohr flüstert. Aehnlich Ambrosius, Augustin und Hieronymus. Im Mittelpunkt der Wölbung erscheint der geflügelte Erlöser, dem geistigen Werke gleichsam himmlischen Segen gebend.

Auch hier finden wir Regelmässigkeit und bessere Proportionalität als bei Cimabue in Verbindung mit colossalem und wuchtigem Stil, aber wiederum empfindungsleer. Von der Conception im Ganzen empfängt der Beschauer den Eindruck der Unterordnung jedes Einzelgliedes unter conventionelle dekorative Normen, gross in ihrer Art und vorzüglicher als die Kunsttendenz, welche in S. Clemente in Rom anhob und in den Werken Jacopo Torriti's gipfelte, aber ohne Leben und Seele, wie Mosaiken des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts.[2] Imposant in Gesammtanordnung und Effekt bekunden diese Deckenbilder Fortschritt der Künstler in der Richtung auf Dekoration grosser Flächen, deren Wirkung durch die Distanz bedingt ist.

Oberkirche. Langhaus.

In den oberen Blenden des Bogens über der Gallerie zu beiden Seiten des Langhauses schildern die Maler von Assisi in zweimal sechzehn Fresken die Geschichte der Juden von der Schöpfung bis auf Benjamin, und das Leben des Heilands von der Verkündigung bis zur Auferstehung, dazu an der Mauer oberhalb des Portales die Himmelfahrt und die Herabkunft des heil. Geistes. Den altehrwürdigen Compositionsformen folgend, die sie durch eigne Zuthat hier verbessern, dort verschlechtern, gruppiren sie ihre Gestalten oft geschickter und geben ihnen mehr Ruhe und bessere Verhältnisse als ihre Vorläufer, aber sie verfallen

[2] Orangerothe Schatten, graugrünliche Halbtöne und die nichts weniger als weissen Lichter sowie rother Anstrich auf den Wangen zeigen den Dekorationsmaler, während die breiten rechtwinklig gezogenen Umrisse und straffen Draperien musivischer Stuckarbeit gleichen.

dagegen häufig in übertriebene Steigerung der Aktion, Vernachlässigung des Nackten und Verunstaltung der Züge, und erheben sich in Zeichnung und Ausführung selten über die Durchschnittsleistungen der Zeit. Der Werth dieser Fresken als Hilfsmittel zu späteren Untersuchungen rechtfertigt die trockene Aufzählung des Thatbestandes, die wir geben, obgleich sie bei der gänzlichen Zerstörung in etlichen Abtheilungen doch nur unvollständig sein kann.[3]

Erste Reihe:

I. Gott erschafft die Welt (theilweise zerstört). — II. Gott erschafft den Menschen (sichtbar ein Theil der Hauptfigur, die auf dem Globus sitzt und mit gebietender Bewegung den Adam belebt, der zur Rechten liegt). — III. Erschaffung Eva's. — IV. Die Versuchung (nur die hässlichen nackten Theile Adam's erhalten). — V. Vertreibung aus dem Paradies. — VI., VII. und VIII. zerstört. — IX. Bau der Arche. — X. zerstört. — XI. Opfer Isaaks — (der Engel und der Hintergrund fehlen; die heftige Bewegung der beiden Hauptfiguren zeigt den utrirten alten Stil). — XII. zerstört. — XIII. Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht. — XIV. Esau mit dem Linsengericht vor Isaak. — XV. Joseph in der Cisterne (fast ganz zerstört). — XVI. Der Thürhüter findet den Becher in Benjamins Sack. —

Zweite Reihe:

a) Verkündigung. — b) zerstört. — c) Anbetung der Hirten. d) zerstört. — e) Darstellung im Tempel (fast unkenntlich). — f) Flucht nach Aegypten (sichtbar Josef und Theile des Esels). — g) vernichtet. — h) Taufe Christi. — i) Hochzeit zu Kana (roh ausgeführt und grösstentheils zerstört). — l) zerstört. — m) Gefangennehmung am Oelberg (gut erhalten). — n) zerstört. — o) Christus das Kreuz tragend. — p) Kreuzigung. — q) Pietà. — r) Die Marien am Grabe. — s) Himmelfahrt. — t) Ausgiessung des heiligen Geistes. — u) und v) Petrus und Paulus in Medaillons.

In der Erschaffung Eva's stellt der Künstler den Schöpfer auf der Weltkugel sitzend in rothen Mantel gehüllt dar, auf seine gebieterische Geberde scheint Eva der Seite Adams zu entsteigen, der den Kopf auf die Hand gestützt schlafend liegt; das Weib streckt die Arme verehrend nach Gottvater aus. Adams lange Gestalt ist durch schöne Proportion und Ruhe ausgezeichnet. — Den schimpflich aus dem Paradiese Vertriebenen gibt der Künstler hässliche nackte Körper und lahme Haltung, in der Bewegung des Engels, der Adam mit dem Fusse hinwegstösst, ist ärgste Trivialität. — Natürliche Stellungen und gute Verhältnisse zeigen dagegen die sägenden Männer

---

[3] Vgl. den beigegebenen Plan.

beim Bau der Arche, während die Gesichter der Patriarchen widerwärtig sind. In der Figur Isaaks, wie er im Bett liegend die behaarte Hand Jakobs betastet, nimmt man antike Reminiscenz wahr; in der benachbarten Composition, Esau mit dem Linsengericht vor Isaak, ist der Schreck des Letzteren und Esau mit seiner Mutter sehr schön gegeben. — Die Anbetung der Hirten ist eine der zerstreuten Gruppirungen, die den Abstand klar machen, in welchem die frühen Künstler des dreizehnten Jahrhunderts hinter ihren begabteren Nachfolgern zurückblieben: Maria sitzt zur Seite des in der Wiege liegenden Kindes, während die Hirten mit ihren Schaafen im Vordergrunde nahen, steht Josef nachdenklich zur Rechten und schaut auf zu dem Engel, der durch einen Hügel des Hintergrundes theilweise verdeckt wird (wie in dem Relief Niccola Pisano's an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa). Zwei Engel in der Höhe breiten zwischen einander eine Rolle aus und scheinen Hallelujah zu singen; ein dritter blickt herab. So war dieses Sujet Jahrhunderte lang gefasst und beibehalten worden; es gleicht der Darstellung Cavallini's in S. Maria in Trastevere zu Rom und der Miniatur (1613) in der Vatik. Bibliothek. — Die Taufe Christi ist genaue Reproduktion der Anordnung, welche im siebenten Jahrhundert typisch geworden war und seitdem feststand.[4] — In der Gefangennehmung ist Christus von höherer Statur als seine Umgebung und von festem, aber heiteren Habitus: umarmt von Judas scheint er mit der Rechten auf Petrus zu deuten, um ihm, der links über dem niedergeworfenen Malchus kniet, Einhalt zu gebieten. Die Schaar der Soldaten und Zuschauer, die ihn umgibt, ist besser gruppirt als auf den alten typischen Compositionen, wie sie anderwärts seit Entstehung des Krucifixes in S. Marta fast unverändert wiederzukehren pflegen.[5] — Die Composition der Kreuzschleppung ist trivial: Christus drückt Ermüdung unter der ungeheuren Last des Kreuzes aus, auf den Gesichtern der Umstehenden malt sich nur dumpfes Erstaunen. — Am Kreuze hat die Heilandsfigur vortretenden Leib und Hüften und das Haupt ist so tief wie möglich herabgeneigt; die beiden Engel oberhalb des Kreuzes scheinen vom heftigsten Kummer zerrissen. — Die „Pietà" hat zwar besseres Ebenmaass, aber ist nur Wiederholung derselben Composition am Krucifix der Capella Maggiore im Campo santo zu Pisa: die lange Statur des Todten liegt ausgestreckt am Boden, emporgehoben von der Mutter und auf ihrem Schoosse lehnend; hinter dieser knieen zu beiden Seiten die klagenden Marien, Johannes ist niedergeworfen und umfasst die Hand Christi, während Magdalena den Fuss küsst; im Hintergrunde links von einem kahlen unfruchtbaren Felsen steht eine Figur, welche mit der einen Hand nach

---

[4] Ebenso in dem Vatik. Manuskript N. 1643.

[5] In S. Marta war Petrus dagegen aufrechtstehend gegeben; vgl. auch denselben Vorgang im MS. des Vatikan aus dem 12. Jahrh. in der Nachbildung bei Agincourt Pl. LVII.

dem Leichnam, mit der andern gen Himmel weist, wohl um seine Auferstehung anzudeuten; zwei Gestalten in gesammelter Attitude sehen seitwärts zu, zwei andere zur Rechten des Felsens blicken aufwärts, drei Engel[6] in heftiger Erregung schauen von oben auf die Gruppe herab. — Die Gruppe der Marien am Grabe, welche von zwei Engeln die Kunde der Auferstehung empfangen, während vier Soldaten verschiedentlich gelagert im Vorgrunde schlummern, repräsentirt den Typus, der bereits in den kleinen Episoden am Krucifix in S. Marta zu Pisa bemerkt wurde.[7]

In der Tiefe der Kirche ist die Bogenwand, durch einen Pfeiler getragen, mit einer Reihe übereinanderstehender fingirter Nischen dekorirt, deren jede stehende Figuren von Mönchen und Nonnen enthält.[8] Eine Fensterrose oberhalb des Portals gibt der Kirche das Licht und dort sind hoch zu jeder Seite die Medaillons des heil. Petrus und Paulus angebracht. Darunter, aber immer noch über der gangbaren Gallerie, befinden sich Ueberbleibsel von Darstellungen der Verkündigung und der Herabkunft des heil. Geistes; unmittelbar über dem Portal thront die Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Engeln in Halbfigur.[9]

„Dieses Werk“, sagt Vasari,[10] „wahrhaft grossartig, reich und wohlgeordnet wie es ist, musste, meinem Urtheile nach, damals die Welt in Erstaunen setzen, nachdem die Malerei so lange blind gewesen war; mir, der ich es 1563 wiedersah, schien es sehr schön, wenn ich bedachte, wie Cimabue in solcher Finsterniss solches Lichts theilhaftig wurde.“ Aber auch diesem kritischen Betrachter kann unmöglich die Verschiedenheit der Handweisen in den Malereien des Querschiffes, der Decke und der oberen Stücke der Seitenschiffe entgangen sein. Hätte er den Gegenstand genauer Beobachtung gewürdigt oder wäre er minder darauf erpicht gewesen, Cimabue ausschliesslich den Ruhm der Kunsterneuerung in Italien zu vindiciren, so würde er im südlichen Querschiff den Uebergang aus der Manier jenes Meisters in eine andere, die ohne entsprechendes Sentiment am Stile fest-

---

[6] Früher waren es vier, wie man bei Agincourt, Pl. CX. sieht. — Haltung und Ausdruck der obigen leider sehr verstümmelten Figuren ist nicht frei von Uebertreibung, aber die Composition als Ganzes kommt der, welche wir später bei Giotto finden, näher als irgend eine andere vorher oder nachher.

[7] Hier ist der obere Theil der weiblichen Figuren und der Engel durch Abfall des einzigen Bewurfs zerstört, sodass die Steine blossliegen; auf diesen aber ist die erste Zeichnung in Rothstift sichtbar.

[8] Einige davon sind erhalten, andere völlig oder theilweise zerstört.

[9] Bei den Malereien in diesem Theile des Querschiffes sind Farbe und Bewurf zum grossen Theil verschwunden.

[10] Vas. I, 224.

hielt, in den Deckenbildern weiteren Wandel bemerkt und endlich erkannt haben, wie bei einer Reihenfolge von Künstlern, die vornehmlich im Eindruck des gewichtigen florentinischen Stiles arbeiteten, sich in der Technik wie im Augenmerk auf Gleichgewicht der Massenvertheilung und auf bessere künstlerische Grundsätze ein Fortschritt im Gegensatz zu früher herausbildete. Ferner hätte ihm nicht entgehen können, dass in den Malereien an den oberen Langwänden Ernst und Würde toskanischer Composition hervortritt, — Merkmale genug, welche für die Thätigkeit vieler florentinischer Künstler sprachen. Dagegen schreibt der Biograph die ganze Bilderreihe dem Cimabue zu und begnügt sich schliesslich mit der Behauptung, der Meister habe die Arbeit an der unteren Wand, welche das Leben des Patrons der Kirche verherrlichen sollte, eben begonnen gehabt, als er abgerufen und das Werk dem Giotto überlassen sei, der es „viele Jahre nachher" vollendet habe. Mustert man aber diese untere Bilderreihe, so gewahrt man hier den nämlichen technischen Stil, der bereits die oberen auszeichnet und zugleich eine neue Weiterbildung und allmälige Steigerung florentinischer Kunst. Geradezu unmöglich erscheint es, nicht zu erkennen, dass diejenigen der achtundzwanzig Darstellungen, welche die frühesten Vorgänge aus dem Leben des Franciscus vergegenwärtigen, roher und mechanisch ausgeführt sind, kaum besser als die Fresken der oberen Wand, und dass mit der geschichtlichen Weiterentwicklung des Helden auch die Kraft der Darsteller wächst, die Composition bessere Formung, die Figuren mehr Leben und Individualität gewinnen, bis gegen das Ende hin ein neues künstlerisches Idiom und Ausdruck höherer Gedanken das Talent Giotto's offenbart.

Da diese Fresken der Oberkirche zu Assisi nicht blos die Geschichte der an ihnen erstarkenden Kunst erzählen, sondern bestimmt waren, der Ordensbrüderschaft die Enthaltsamkeit, Milde und Wunderkraft ihres Stifters zu predigen, so geben wir den Bericht über dieselben an der Hand der Franciscuslegende, wie sie in Assisi gleichsam kanonisch war.[11]

---

[11] Vgl. den beigegebenen Plan.

Oberkirche. Langhaus. Untere Fresken.

Der Sohn Pier Bernardone's, eines reichen Bürgers von Assisi, zum Wohlleben geboren, gab sich freiwillig just in den Jahren, in welchen jugendliche Leidenschaft die Freuden der Welt sucht, der Uebung milder Werke hin. Bei freundlicher und edelsinniger Anlage gestaltete sich trotz anfänglicher Anwandlungen zur Weltlichkeit seine Lebensführung musterhaft; ehe noch sein Geist über religiöse Dinge nachzusinnen begann, genoss er bei Armen und Einfältigen so grosser Verehrung, dass eines Tags ein Mann sein Kleid in den Staub warf, damit der Jüngling darauf treten sollte. (Diese Episode ist die erste der Reihe und auf unsrem Plan mit N. 1 bezeichnet.) Wie Martin reichte er Darbenden sein Gewand (Bild 2). Dann kamen zur Nachtzeit Gesichte über ihn, die ihm verkündeten, dass er berufen sei, die wankende Kirche vor drohendem Falle zu retten. Einst sah er im Traum ein herrliches Bauwerk mit Wappen und Zieraten und dem Symbol der Kreuzigung Christi geschmückt (Bild 3), Sinnbild der Kirche, die er nach Gottes Geheiss erneuen sollte (Bild 4). Durch diese Zeichen ward er bewogen, das Geld, welches ihm von einem verschwenderischen Vater gegeben war, zur Errichtung einer Kirche zu verwenden. Doch den Pier Bernardone, der erst geneigt war, allen Wünschen seines Sohnes zu willfahren, beunruhigte diese Uebertreibung und er liess den Sohn vor die Consuln laden. Der Einrede des Bischofs ungeachtet verlangte der Vater, unterstützt von zahlreichen Verwandten, Rückerstattung der gespendeten Summen. Franciscus jedoch, der nichts mehr selbst besass als seine Kleider, legte diese ab und bot sie dem erschrockenen Vater dar, indem er sprach: Bis heute, Pier Bernardone, habe ich dich Vater genannt; von nun an gehöre ich unsrem Vater im Himmel. Der Bischof aber deckte die Blösse des Jünglings mit dem Episkopalornat, und als die Kinder ringsum die Steine ungebraucht liessen, die sie für ihn bereit hielten, trat er in Wirklichkeit in den Stand der Bettelmönche (Bild 5). — Dann folgten die wohlbekannten Hergänge, die zur Gründung des Franciscanerordens führten. Papst Innocenz der III. sah im Traum den armen Bruder, wie er die brechende Kirche aufrecht hielt (Bild 6), und bestätigte alsbald die Satzungen seines Ordens (Bild 7). Schüler folgten dem Pfade, den er wies, und verbreiteten den Ruf seiner Wundermacht. Einer der Treuen schaute von der Kanzel des Franciscus Gestalt in himmlischem Wagen von Licht umstrahlt (Bild 8), der Heilige selbst sah im Himmel einen Sitz bereitet und hörte eine Stimme, die ihm verhiess, dass er ihn einst innehaben sollte (Bild 9). In seinem Namen trieben Mönche des Ordens Teufel aus (Bild 10). Er selbst ging in Länder der Ungläubigen, schritt vor dem Sultan durch das Feuer-Ordal und machte die Afterpriester zu Schanden (Bild 11). Stets stand er in Verkehr mit dem Höchsten; demüthig anbetend ward er von seinen Jüngern in einer Wolke knieend gesehen, wie er Gottes Unterweisung empfing (Bild 12). Auf überirdisches Geheiss stellte er zu Greggio die Anbetung der Hirten dar (Bild 13) und tränkte einen Dürstenden durch wunderbaren Wasser-

quell (Bild 14). Er vernahm, wie die Sperlinge das Lob des Allmächtigen zwitscherten, und auf seine Bitte schwiegen sie und flogen davon (Bild 15). Seinem Wirthe prophezeite er schleunigen Tod, und alsbald nachdem er seïn Bekenntniss gethan, verschied der Mann (Bild 16). Er predigte mit solcher Macht vor Innocenz und seinen Cardinälen, um sie zu überzeugen, dass seine Worte wirkliche Weisheit Gottes waren (Bild 17), und ob auch weit entfernt, tröstete er den seligen Antonius von Arles bei seiner Predigt in der Kathedrale, indem er ihm während des Aktes der Benediktion leibhaftig erschien, eine Vision, die Monaldus mit anderen Brüdern sah (Bild 18). — Aber das höchste Zeugniss seines Verkehrs mit dem Himmel geschah, als ihm auf dem rauhen Gipfel des Vernia der Heiland in Gestalt eines Seraph gekreuzigt erschien und ihm auf wunderbare Weise an Händen, Füssen und Seite seine Wundmale einprägte (Bild 19). Schon war aus der Steuer der Gläubigen in S. Maria degli Angeli eine Kirche erbaut worden, aber Franciscus begab sich häufig von diesem ersten Asyl seines Ordens hinweg zum Bischofssitze Assisi, wo er auch kurz vor seinem Tode zubrachte. Hier sein nahendes Ende voraussehend beschloss er, nach S. Maria weiter zu gehen, aber zum Wandern unfähig, ward er von Brüdern getragen und von grosser Volksmenge geleitet. Vor der Stadt hielt er an und zurückschauend gen Assisi segnete er den Ort. In S. Maria angekommen legte er sich auf sein niedres Lager und schied am 4. Oktober 1226 aus dieser Welt. Einer der Genossen sah seine Gestalt gen Himmel fahren (Bild 20); zur selben Stunde ward der Bischof von Assisi, auf einer Reise zu S. Michele di Monte Gargano verweilend, in übernatürlicher Weise vom Todesfalle dessen vergewissert, den er 20 Jahre zuvor in Schutz genommen hatte, als er der Welt absagte und ein heiliges Leben begann (Bild 21). — Das Wunder der Stigmata fand nicht allenthalben Glauben, in Sonderheit ein Doctor von Assisi, Girolamo, zweifelte daran und begab sich daher in die Zelle des Heiligen, wo der Leichnam noch lag, um sich von der Wahrheit zu überzeugen. Er steckte die Finger in die Wunde und wurde wie Thomas gläubig (Bild 22). Aus S. Maria oder Portiuncula brachte man den Todten unter grossem Gepränge nach Assisi, wo in der Kirche S. Damiano die heil. Clara die sterblichen Reste ihres Bruders aufnahm (Bild 23). Gregor der IX. canonisirte ihn zu S. Giorgio in Rom (Bild 24); des Papstes Unglaube war gewichen, seit ihm Franciscus im Traume erschienen und eine Viole gefüllt mit Blut aus seiner Seite dargereicht hatte (Bild 25). Zahlreich und überzeugend waren seine Erscheinungen nach dem Tode. Eine Dame bei Benevent, welche nie gebeichtet hatte und am Sterben war, rettete er von ewiger Strafe, indem er ihren Tod verzögerte, bis sie ihren Frieden mit Gott gemacht (Bild 27). Zuvor noch hatte er zu Ilerda einem verwundeten Manne, den die Aerzte aufgegeben, das Leben gerettet (Bild 26), und zu Assisi einen Mann befreit, der auf Befehl des Papstes gefangen lag (Bild 28). —

So ist das Leben des heiligen Franciscus in Assisi monumental verewigt. Reich an Episoden, welche der Malerei würdige Gegenstände bieten, stellt es zugleich vermöge ihrer Eigenthümlichkeit hohe Anforderungen an Composition, Darstellung des Lebens und Physiognomik. Ausgehend von den ersten Gemälden an der südlichen Wand zunächst dem Querschiff bemerkt man — mit Ausnahme des höher stehenden ersten Bildes — bis zu N. 15 viele der Fehler, welche die Fresken des oberen Wandstreifens und der Decken an sich tragen, wenn auch im Ganzen hier breitere Gewandmotive, grössere Freiheit der Hand und besseres Studium in den Compositionen vorwiegt.[12] Die Scene, welche Pier Bernardone darstellt, wie er die Kleider des Sohnes errafft und durch die Verwandten kaum davon zurückgehalten wird, den Jüngling zu packen, den Bischof Guido mit seinem Mantel deckt, verlangte grosse Mannigfaltigkeit der Handlung: die Wuth des Vaters, die erhabene Zuversicht des Angeklagten, Schrecken und Mitleid bei den Zuschauern, der Triumph der Geistlichen, — um so mehr fällt der Abstand zwischen Intention und Leistung auf. Bemerkenswerth sind zwei Kinder mit aufgehobenen Kleidern, die sich offenbar besinnen, ob sie die Steine werfen sollen, die sie in den Falten verborgen halten, ein Anlauf dazu, in einem ernsten Gegenstande — der durch die Gotteshand, die in den Wolken erscheint, noch an Würde gewinnt, — einen der genrehaften Züge anzubringen, deretwegen Giotto's Richtung bemängelt worden ist.[13] Die menschliche Gestalt ist in diesen Scenen mit ziemlichem Sinn für Wahrheit, aber verhältnissmässig empfin-

---

[12] N. 3, 4 u. 5 sind von der Zeit sehr mitgenommen.

[13] Rumohr (Forsch. II, 56, 57) geht zu weit, indem er Burleskes darin findet und diese Neigung dem Giotto allein nachsagt. Sie lag viel mehr in der Zeit als im Maler, und überdiess finden wir bei ihm Nichts, was mit der Verunstaltung der oben bemerkten Composition der Austreibung aus dem Paradiese auf gleicher Stufe stünde, wo der Zornengel die ersten Aeltern buchstäblich mit Fusstritten ausweist. Dass ein wenig simple Natur den Reiz von Compositionen, selbst wenn sie noch so erhaben sind, eher erhöht als beeinträchtigt, sollte nicht bestritten werden. Bei Giotto beweist die Einführung derartiger Züge nur die treue Beobachtung der Wirklichkeit; überdiess stand er damit nicht allein; weil er aber alles Lächerliche streng vermeidet, so verdient er gerade die Anerkennung, selbst im Humor die Höhe und den Ernst der Kunst bewahrt zu haben, und diess besonders im Gegensatz zu seinen Vorläufern. Jedenfalls ist R.'s Vorwurf unbegründet, dass Giotto „die Richtung seiner Vorgänger auf edle Aus-

dungslos wiedergegeben. In dem steifen derben Körper des nackten Franciscus und den grossen und starken Extremitäten mit mangelhaften Gliedmaassen streift die Ruhe an Unbelebtheit, — ähnliche Charakteristik wie in dem obern Freskenstreifen und in den Bildern der vier Kirchenväter und eine Manier, welche sich derjenigen des Gaddo Gaddi in Rom nähert. An der Zeichnung ist die continuirliche dunkle Contur und mechanische Rohheit auffällig; derbrothe Schatten, grünlichgraue Halbtinten, flüchtig getünchte Lippen und Wangen, weisse Lichter und harte Farbencontraste ähneln dem Mosaik. Der Rest der Bilder bis zu N. 15 bietet im allgemeinen denselben Eindruck, wenngleich auch hier im Arrangement und da und dort in der Ausführung Fortschritt sichtbar wird. Weit deutlicher ist derselbe aber an der Nordwand. Man wird in frühchristlichen Compositionen nirgends so viel Kraft, Ausdruck und Naturwahrheit finden wie in dem Bilde, welches den plötzlichen Tod des Herrn zu Celano (N. 16) darstellt.

Oberkirche. Untere Wandflächen.

Die Figur hat nicht mehr die derbe Steifheit, die in früheren Compositionen dieser Freskenreihe vorwiegt. Im Vorgefühl des nahenden Endes steht der Mann ruhig hinter der Tafel, während die verstörten Angehörigen den Sterbenden stützen oder ihren Schmerz auf höchst natürliche Weise an den Tag legen. Wenn auch nicht frei von der alten Gewaltsamkeit, sind doch die Gestalten wahrer im Ausdruck und zeugen von genauerem Studium als früherhin. — Interesse gewährt ferner namentlich das 20. Bild, welches Franciscus auf dem Todtenlager und die Brüder darstellt, wie sie sich trauernd über ihn beugen; einer derselben blickt aufwärts und sieht das strahlende Bild des Heiligen von zehn Engeln gen Himmel getragen. Bekundet sich hier schon im Ganzen die Weiterentwicklung florentinischer Compositionsweise, so macht sich noch besonders die Verbesserung menschlicher Formen bei den Engelgestalten bemerklich, die in elastisch-gefälligen Bewegungen von ihren Schwingen getragen durch die Lüfte schweben, und in deren Gesichtsausdruck sich schon die himmlische Ruhe und edle Kindlichkeit ausprägt, wodurch die giotteske Kunst so wohlthuend von der Heftigkeit und den Grimassen ähnlicher Figuren alten Stiles absticht. Und dieser Eindruck wird keineswegs blos durch die

bildung heiliger und göttlicher Charaktere wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintangesetzt, dagegen die italienische Malerei zur Darstellung von Handlungen und Affekten hinübergelenkt hat, in denen, nach dem Wesen des Mönchthums, das Burleske neben dem Pathetischen Raum fand.“

Geberden, sondern ebenso durch Vervollkommnung der flatternden Draperie hervorgebracht, welche Form und Handlung klar machen hilft.[14]

Schön componirt und besonders durch wohlgefällige Gruppirung der Mönche mit Kerzen und Kreuzen ausgezeichnet ist das Bild N. 22, welches den Unglauben Girolamo's darstellt.[15] Uebertroffen aber wird es von der Composition der Uebertragung des Leichnams in die Kirche S. Damiano.

Oberkirche. Untere Wand.

Die Träger haben ihre Last eben abgesetzt und die heilige Clara beugt sich mit andern Genossinnen schmerzvoll über den Leichnam, dessen Hände zwei der Nonnen küssen; ein Paar tauscht seine Empfindungen aus, die Menge dahinter schaut klagend zu. Trefflich gemalt ist der Condukt von Mönchen, die in einer Reihe vom benachbarten Kloster her sich nahen; überall spiegelt sich in den Gesichtern aufrichtiger Antheil ab, die weiblichen Gestalten sind graziös erfunden, die auserwählten Züge des Franciscus drücken Ruhe des Todes aus, sämmtliche Figuren haben wahre Verhältnisse, fliessende Gewandung, Mannigfaltigkeit und Individualität in den Geberden, sodass hier aufs Ueberzeugendste die Vorzüge, welche sich die Künstler in Assisi erarbeiteten, vereint zur Geltung kommen.[16]

Die Darstellung der Heiligsprechung ist mit Ausnahme einer Gruppe von Frauen und Kindern, welche Zeugen des Aktes sind, zu Grunde gegangen. Der obigen in der Composition ebenbürtig ist dagegen das nächste Bild: Franciscus Gregor dem IX. im Traum erscheinend.

Der Heilige steht hinter dem Lager des Papstes, der die Hand nach dem dargereichten Gefäss erhebt, während Franciscus mit der Rechten auf die Wunde in seiner Seite weist. Ein schlafender Diener, zwei andere, die sich unterhalten, und ein vierter, welcher seine Gebete hersagt, sind unübertrefflich gruppirte Figuren.

Gleich vorzüglich ist Composition, Geberdenspiel und Ausdruck in dem 26. Bilde, der Wiederbelebung des verwundeten Mannes, dessen Weib und Magd den hoffnungslosen Arzt an der Thür entlassen.

---

[14] Das Fresko hat sehr viel von seiner Farbe verloren, aber die Originalzeichnung ist überall sichtbar. N. 21 ist dagegen arg ruinirt.

[15] Auch hier ist die Farbe grossentheils zerstört.

[16] Im Vordergrund ist ein Stück des Bewurfs abgefallen.

Letzterer deutet durch Achselzucken, Angesicht und Bewegung an, dass seine Kunst zu Ende ist; die Frau, die ihm gefolgt ist, trägt ihren Schmerz mit Würde und scheint noch unbewusst zu fragen, ob keine Hoffnung sei, indess die Magd an ihrer Seite die Thränen nicht zurückhalten kann. Mittlerweile ist Franciscus durch Wunderkraft am Bett erschienen, der Kranke erhebt das Haupt und lächelt im Gefühl, dass die Wunde unter der Hand des Retters heilt. Dahinter hält ein Engel Scepter und Oelnapf, ein andrer nimmt die Bettdecke hinweg. — Hier ist nur zweifelhaft, ob man die Anordnung der Figuren und ihre Noblesse, die bei der Gattin gradezu an die Antike erinnert, oder die schöne Proportion und den schlichten Fluss der Gewänder mehr bewundern soll. Harmonie und Ebenmaass sowie Reichthum des Ausdrucks geben der Composition hohen Rang.

Im 27. Bilde kehren diese Eigenschaften wieder: es stellt die kranke Dame dar, welche dem Franciscus ihr Bekenntniss ablegt, als schon die Priester mit Kreuz und Kerzen nahen, um ihre Leiche in Empfang zu nehmen.

Die Weibergruppe rechts spiegelt die Mannigfaltigkeit des Eindrucks ab, den solche Scenen bei Leuten verschiedenen Alters und Standes hervorrufen. Ein Engel in den Lüften klappt in die Hände und treibt auf diese Weise den Teufel hinweg, den Franciscus beschworen hat, ein humoristischer Einfall; im Himmel oben gewährt Gott auf Fürbitte des Heiligen der reuigen Seele Vergebung. —

Auf dem letzten Bilde ist der nackte Körper des Gefangenen gut charakterisirt, die Gestalt des zum Himmel auffliegenden Franciscus von schöner Bewegung; im Hintergrunde sehen wir die herkömmliche architektonische Staffage dadurch veredelt, dass eine Säule mit schönem Basrelief angebracht ist. — Das erste Bild der Reihe scheint mit den fünf letzten von gleicher Hand herzurühren und zeichnet sich vor den zunächst folgenden in hohem Grade aus.

In dieser Weise vervollkommnet sich die Kunst mit der Vollendung der monumentalen Dekoration bis zu einer höchsten Stufe, — und hier haben wir Giotto, aber noch den jugendlichen, der wenn auch in Composition und Zeichnung den Vorläufern überlegen, doch noch unfertig in der Technik des Colorits[17] seine Bahn sucht. In malerischer Beziehung ist eine gewisse Härte und Kälte unläugbar, in den grünlichgrauen Schatten, die hin

---

[17] Diese Einschränkung gebietet die Beschaffenheit der Wandbilder. Wo die färbende Substanz abgesprungen ist, zeigt sich die todte Farbe der Untermalung, ein Beweis, dass die Malereien in Assisi secco und nicht sogenanntes buon fresco sind.

und wieder mit einer weinrothen Lasur erwärmt sind, und in den ebenso behandelten Lichtern verräth sich neben Beibehaltung der Methode, welche die frühen Maler in Assisi befolgten, zugleich einiges Ungeschick, während andrerseits ein Fortschritt in der Pinselführung bemerkbar wird. Ob die Compositionen nach Entwürfen eines Andern entstanden sind, oder ob sie wirklich dem Giotto angehören, ist nicht zu entscheiden. In ersterem Falle hat Giotto, als die Reihe der Ausführung an ihn kam, geändert und gebessert, im andern haben geringere Hände seinen Erfindungen Abbruch gethan.

Aus obiger Skizze erhellt die Wichtigkeit Assisi's und seiner Malereien hinreichend. An den Arbeiten namenloser Künstler verfolgen wir den Werdegang einer neuen Kunstrichtung, bis sie ihre alte Hülle abstreifend in jugendlich verheissungsvoller Gestalt vor uns tritt. In Assisi allein kann man Giotto's erste Schritte beobachten und hier ist es auch, wo er sein Höchstes leistete. — Aber der Ort bewahrt auch noch andere Künstlernamen und wir dürfen uns der Mühe nicht entschlagen, Aufschluss über sie zu suchen. Es liegt nahe, Analogien z. B. zwischen den Arbeiten, welche man mit grösserer oder geringerer Sicherheit Malern des dreizehnten Jahrhunderts zuschreibt, und solchen Fresken vorauszusetzen, welche wie diejenigen der Oberkirche denen des Cimabue folgen und denen Giotto's vorangehen. Und hier bieten sich in der That zwei Künstler dar: Filippo Rusutti, von dem Vasari kein Wort sagt, und Gaddo Gaddi, dessen Biographie bei ihm überflüssig ist.

An der Façade zu S. Maria Maggiore in Rom ist ein Raum, welchen jetzt der Portikus zudeckt, in zwei etwas schwere Mosaikstreifen mit Darstellungen Christi und etlichen Heiligen eingetheilt.

S. Maria Maggiore. Rom.

Zuoberst der thronende Erlöser in segnender Geberde, mit vier Engeln, von denen das eine Paar Weihrauchbecken schwingt, das andre Kandelaber trägt. Maria, Paulus, Jakobus und ein vierter Heiliger reihen sich links daran, Johannes der Täufer, Petrus, Andreas und noch ein Apostel nehmen die andre Seite ein; darüber die Symbole der Evangelien und ein mit Engelfiguren ausgestattetes Ornament. Am Rande des runden Glorienscheines der Hauptfigur steht: „Filipp. Rusutti. fecit. hoc opus." Die Arbeit weicht im Stil von der römischen Schule ab, wie sie Torriti und die Cosmati vertreten, und

zeigt die wuchtige toskanische Weise. Zwar hat die Christusfigur noch den Rundkopf der frühern Modelle, aber die Conturen sind besser, die Backenknochen minder ausgeprägt. Die Bewegungen der vier Engel nähern sich mehr der Natur und die Gewandmotive sind breiter. Auch sind die Apostel nicht ganz so regungslos wie die des Torriti, und die Farbenwahl ist gut.[18]

Christustypus und Engelgestalten sind dort regelmässiger und moderner als bei Cimabue und erinnern an die Medaillonfiguren (Christus, Maria, Johannes und Franciscus) an den Decken des Seitenschiffes der Oberkirche zu Assisi, deren Charakter und Fehler sie theilen. Es ist keineswegs unmöglich, dass wir in Rusutti einen der Künstler vor uns haben, welche dort die von Cimabue unvollendet gelassene Arbeit aufnahmen.

Ein naher Freund des Cimabue war nach Vasari Gaddo Gaddi; völlige Uebereinstimmung des Geistes und Sinnes soll die Beiden vereint haben;[19] daher musste es ihnen angenehm sein, an einem solchen Werke gemeinschaftlich zu arbeiten. Allein Gaddi's Talent war offenbar geringer als das seines Freundes, weshalb Vasari nicht ansteht, ihm, obgleich er der ältere gewesen sei, den zweiten Rang unter den Vertretern der florentinischen Schule anzuweisen. Geboren um 1260[20] legte er den Grund zu einem ansehnlichen Vermögen, das seine Nachkommenschaft befähigte, die höchste sociale Stellung einzunehmen, die damals erreichbar war. Auch mit Giotto stand er in freundschaftlicher Beziehung, sein Sohn Taddeo wurde aus dem Pathkind[21] des Letztern einer der fleissigsten Gehilfen und Nachahmer desselben. Nur ein einzelnes Datum, doch keine einzige Nachricht von unbezweifeltem Werthe verbindet Gaddo's Namen mit künstlerischen Arbeiten. Was wir von ihm wissen, ist, dass er 1312 Zunftgenosse der florentiner Malergilde wurde und das Jahr 1327 überlebt hat. Wahrscheinlich ist weder, dass er bei Tafi Mosaik gelernt habe,

---

[18] Das Mosaik hat Goldgrund und ist nicht von Restauration frei geblieben.

[19] Vas. I, 293.

[20] Nach Vas. I, 296 starb er 73 Jahre alt i. J. 1312; doch diese Zahl ist verdruckt für 1332. Unter 1312 steht er im Register der Barbier-Chirurgen und nachweislich ist, dass er 1327 noch lebte (vgl. Tav. alfab. a. a. O. II, Edt. Flor. 1867). Richa, Chiese a. a. O. I. 56, constatirt, dass er den Bericht von Gaddi's Beerdigung in S. Croce gesehen habe.

[21] Vas. I, 296.

noch auch, dass die Prophetenfiguren in dem Streifen neben den Fenstern des Baptisteriums von S. Giovanni von ihm herrühren;[22] und wenn das Mosaik innerhalb und oberhalb des Portals von S. Maria del Fiore in Florenz wirklich sein Werk ist, wie Vasari behauptet,[23] so charakterisirt es ihn als einen Künstler, welcher die alte fälschlich griechisch genannte Manier mit Cimabue's Stil verband.

S. Maria del Fiore. Florenz.

Die halbkreisförmige Nische, welche das Mosaik einschliesst, enthält eine Krönung Maria's: Christus sitzt auf Einem Thron mit seiner Mutter,[24] der er sich verehrend zuneigt, und sie empfängt das himmlische Diadem mit über der Brust gekreuzten Armen. Zu den Seiten sind Engelgruppen placirt, die ungeheure Trompeten blasen, über ihnen die Symbole der Evangelisten. In den beiden Hauptfiguren spricht sich der gewichtige männlich-colossale Stil eines Florentiners aus, doch ist im Antlitz des Heilands durch Runzeln Alter ausgedrückt; überdiess verräth die grosse Nase, die niedere Stirn und die Mangelhaftigkeit der Extremitäten eine noch schwache Künstlerkraft. Die Gruppe an sich ist in der Intention besser als in der Ausführung; Eintheilung und Ausfüllung des Raumes sind symmetrisch, aber die Draperien nach Art eingelegter Arbeit markirt und mit Goldlichtern überladen. Bei den Engelgestalten, welche die des Baptisteriums zu Florenz übertreffen, ist Licht- und Schattenmasse gut angeordnet. Das Colorit hat Heiterkeit und Helle, während dagegen die Umrisse scharf und eckig geblieben sind.

Wenn ferner die Classification des Eierschaalen-Mosaiks in der Gallerie der Uffizien[25] richtig ist, so würde diess den Eindruck der Verbindung aller Fehler der Verfallzeit bestätigen, den die Werke des Urhebers machen.

Uffizien. Florenz.

Der Heiland erscheint hier mit aufgeschlagenem Evangelium im Akt der Benediction. Die Auffassung weist den niedrigsten Typus der Verfallzeit auf: langen Kopf, spitze Nase und Bart, rothe und schwarze Conturen, gelbliche Schatten und Haare. An der gelben

---

22 Vas. I. 294. Richa, a. a. O. V. XLII, erwähnt Gaddo's Namen unter den Mosaisten des florentiner Baptisteriums nicht, wohl aber Taddeo's.

23 Vas. I, 294.

24 Der Kopf Maria's hat durch Reparatur gelitten, ebenso verschiedene andere Partien.

25 Das Werk wird nur aus dem Grunde dem Gaddo Gaddi beigelegt, weil Vasari (I, 295) sagt, dass er solche Arbeiten für die Kirche S. Giovanni in Florenz gefertigt habe. Es kann jedoch nur dann von ihm herrühren, wenn man gelten lässt, dass andere ihm fälschlich zugeschrieben werden. Das Mosaik ist wirklich von Steinen, die aus einer Composition von Eierschaalen bestehen, ausgeführt. Diese Steine sind auf eine Lage Wachs aufgelegt und zur Hebung des Effektes leicht übermalt. Ein Theil des Buches und die linke Hand der Hauptfigur sind zerstört.

Tunika sind die Falten mit rechtwinkligen Strichen eingezeichnet, die Lichter mit Gold überzogen, das jetzt verblasst ist, die segnende Hand kurz und breit.

Ausdrücklich als Gaddo's Werke sind von Vasari nur die Mosaiken an der Innenseite des Portikus in S. Maria Maggiore zu Rom bezeichnet,[26] welche den Streifen dicht unter denen des Rusutti einnehmen. Diese repräsentiren unbestreitbar einen Stil, welcher sich dem der Deckenmalereien nächst dem Portal in der Oberkirche zu Assisi sowie demjenigen nähert, der bereits im 2., 3., 4. und 5. Fresko des dem Giotto zugeschriebenen Bildercyklus in derselben Kirche hervortrat. Der Raum, welcher den Mosaisten dort zugewiesenwar, erstreckt sich zu beiden Seiten eines grossen Rundfensters, ist mittels fingirter Säulen und gemaltem Sims darüber in vier ungleiche Stücke eingetheilt und mit Darstellungen geschmückt, die auf die Gründung der Kirche Bezug haben.

S. Maria Maggiore. Rom.

Das erste Bild links zeigt die heil. Jungfrau mit dem Kinde in der Glorie, von vier Engeln getragen, wie sie einem der Gründer, dem Papst Liborius, der darunter auf dem Bett liegt, im Traume erscheint.[27] — Die zweite Abtheilung stellt ein ähnliches Traumgesicht dar, welches der Patricier Giovanni von der Madonna hat.[28] — In der dritten sehen wir den Giovanni vor dem Papste, und in der vierten ist der Papst unter Inspiration der Jungfrau und des Heilands, die in Glorie über ihm stehen, mit seiner Klerisei beschäftigt, den Plan der Kirche aufzuzeichnen.

Vermuthlich haben wir in diesen Mosaiken, deren Stil moderner als Rusutti ist, diejenigen, welche Gaddo Gaddi im Jahre 1308 ausführte.[29] Sie stimmen in der Manier nicht nur zu jenen Fresken, die wir zum Contrast bezeichneten, sondern auch die Behandlung ihres architektonischen Beiwerkes entspricht den Malereien in Assisi. Ein Vergleich der Figuren des dritten der obigen musivischen Bilder mit denen des 2., 3., 4. und besonders des 5. Fresko in dem Cyklus zu Assisi, der das Leben des heil.

---

26 Vas. I, 294.

27 Das einzige genuine Stück dieses Mosaiks ist Maria, das Kind und die Engel.

28 Hier sind die am Bette sitzenden Figuren neu, die Gestalt Maria's retouchirt.

29 In diesen Zeitpunkt legt Vasari (I, 294) den Aufenthalt Gaddo's in Rom. An den Mosaiken bemerkt man die Wappen Colonna's, des Patrons von Jacopo Torriti, und diess spricht für die Genauigkeit von Vasari's Chronologie, die gewöhnlich so unzuverlässig ist.

Franciscus darstellt, ergibt fast positiv die Identität der Handweise beider Arbeiten: dieselben Compositionsgesetze, dieselbe Gewichtigkeit in den Figuren, ähnliche Köpfe, welche den Uebergang aus Cimabue's in Giotto's Stil bekunden, dazu rohe continuirliche Conturen und geschmeidigere Gewandung gegen früher: — alles diess bringt diese Werke in Rom und in Assisi auf Eine Linie. Und mehr noch: die Fehlerhaftigkeit der Extremitäten, die breiten Licht- und Schattenmassen bei natürlicher Bewegung der Figuren, die den Florentinern besonders eigenthümliche Architektur ist hier wie dort gleich. Und mit der Verwandtschaft der allgemeinen Züge ist es noch nicht genug; auch die Papstgestalt auf dem dritten Mosaikbild in S. Maria Maggiore hat den nämlichen Typus wie im dritten Bilde des Franciscuscyklus. Dass Gaddo Gaddi nicht blos Mosaist, sondern auch Maler war, wird von Vasari behauptet; hat er also in jener Eigenschaft den musivischen Schmuck am Portikus zu S. Maria Maggiore geliefert, dann folgt daraus, dass er in Assisi malte.

Alle weitere Nachforschung nach Werken Gaddo's würde vergeblich sein. Nach Vasari soll er zwar in der Kapelle dell' Incoronata im Dom zu Pisa in Mosaik die Jungfrau dargestellt haben, wie sie bei ihrer Himmelfahrt vom Heilande erwartet wird, und ein solches Bild existirt wirklich, wenn auch ohne die Christusfigur, aber es scheint vom Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts zu datiren.[30]

Mit dem Nachweis der Wahrscheinlichkeit, dass Gaddo Gaddi und Rusutti an den malerischen Arbeiten in der Oberkirche zu Assisi theilgenommen haben, müssen wir uns begnügen. Die

---

[30] Unter den Werken Gaddo's, welche seit Abfassung der Biographien Vasari's zu Grunde gegangen sind, waren Mosaiken im Chor von S. Peter in Rom und an der Façade derselben Kirche ein colossaler „Gott Vater mit zahlreichen Figuren" (Vas. I. 294), ferner die Mosaiken am alten Dom ausserhalb Arezzo (I, 295) und das Altarbild am „tramezzo" in S. Maria Novella zu Florenz. — Die Porträts Gaddo's und Tafi's soll (Vas. I, 296) Taddeo Gaddi im Sposalizio in der Kapelle der Baroncelli zu S. Croce angebracht haben. Vergleicht man damit die Bildnisse dieser beiden Künstler, welche den Ausgaben des Vasari beigegeben sind, so zeigt sich, dass von den neuesten Herausgebern des Werkes nicht die richtigen Figuren als die Originale bezeichnet werden (vgl. Not. 1 zu I, 297). Diese nämlich findet man auf dem Fresko, welches die Darstellung im Tempel enthält, und zwar zuäussert im Vordergrunde rechts.

Anwesenheit beider Künstler in Rom gewährt gleichzeitig die Möglichkeit, den Fortschritt der florentinischen mit dem der römischen Kunst zu vergleichen, und zwar fällt die Parallele zwischen Gaddo und Rusutti und zwischen den Cosmaten und Cavallini keineswegs zu Ungunsten der Letzteren aus; es wird vielmehr klar, dass die römische Schule, die fortwährend in Thätigkeit blieb, am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts keiner andern italienischen, einschliesslich auch der florentinischen, nachstand, ja bis zum Auftreten Giotto's behaupten die Römer in gewissem Grade das Uebergewicht. So zählen Gaddo Gaddi und Rusutti zur Gattung der Dekorationskünstler, während die Cosmaten und Cavallini in ihrer Formgebung mehr Naturgefühl und Individualität, mehr Charakter und Wahrheit behaupten.

ACHTES CAPITEL.

Giotto.

Giotto's frühe Unterweisung in Assisi ist sicherlich nicht ohne Einfluss auf seine Lebensführung gewesen. Zwei Bettelbrüderschaften theilten sich damals in die geistige Leitung der Gesellschaft Mittelitaliens. Franciskaner und Dominikaner nahmen unbedenklich Männer und Frauen ohne Unterschied des Standes in ihre Gemeinschaft auf, und Peter de Vincis sagt, es möchte zu seiner Zeit kaum Eine Person gegeben haben, die sich nicht offen oder insgeheim in das Laienthum hätte aufnehmen lassen.[1] Der Orden des heil. Franciscus jedoch wurde vermöge seines demokratischen Grundcharakters volksthümlicher und sprach sein geistiges Uebergewicht auch in jener Kirche aus, welche zur Prüfstätte der Kunst geworden war. Wir begreifen heute die Förderung schwer, welche Kunst und Poesie diesem Orden gaben, aber sowohl Dante's Feder wie Giotto's Pinsel waren ihm geweiht, und diese geistige Begegnung erklärt vielleicht zu allermeist das Verhältniss zweier Männer, von denen der eine aus adeligem Stamm, der andre in der Bauerhütte geboren war.

Die Legende von Giotto's Geburt und Erziehung hat seit Vasari bis auf unsere Tage Glauben gefunden. Sie erzählt, dass der Knabe seines Vaters Herde durch die dürftigen Weideplätze Vespignano's trieb und dort eines Tags von Cimabue betroffen

---

[1] Vgl. Cesare Guasti, opusculi. Florenz 1859.

wurde, wie er mit Kohle eins der Lämmer auf einen Stein zeichnete. Da soll der Meister sich den zehnjährigen Jungen vom Vater Buondone erbeten und ihn 1286 als Lehrling mit nach Florenz genommen haben.

Anders und glaubwürdiger berichtet der anonyme Commentator Dante's. Nach seiner Angabe hatte der Vater den Knaben zu einem Wollhändler in die Lehre gegeben; auf dem Wege zu seiner Arbeit aber blieb er jedesmal vor Cimabue's Atelier stehen. Als später der Vater sich beim Lehrherrn erkundigt, wie sich der Bursch anliesse, erhält er zur Antwort, dass dieser seit einiger Zeit gar nicht mehr gekommen sei. Nun kam heraus, dass der kleine Giotto seine Tage bei den Malern zubrachte; auf Cimabue's Zurede wurde er darauf aus der Wollhändlergilde entlassen und trat als Schüler ins Atelier.[2]

Jeder Versuch, Giotto's Entwicklung unter dem Einflusse seines frühesten Lehrers zu verfolgen, ist eitel, weil die ersten Erzeugnisse seiner Thätigkeit — Malereien in der Badia zu Florenz — untergegangen sind.[3] Dass er aber noch in jungen Jahren zu Assisi gearbeitet hat, kann nicht bezweifelt werden, wenn man die Scenen aus dem Leben des Franciscus in der Oberkirche vergleicht. Ebenso sicherlich stand er in männlicher Reife, als er die Allegorien am Dache der Unterkirche malte. Wahrscheinlich hat er also diese letzteren infolge seiner Berufung durch den Ordensgeneral Fra Giovanni di Muro ausgeführt, von welcher Vasari weiss.[4]

---

[2] Vgl. Anonym. comment. bei Camillo Laderchi, Giotto, Nuova antologia. Flor. 1867. Hinsichtlich des Vaternamens und des Gleichklanges mit einem andern Giotto vgl. Rumohr II, 41 und Vasari Not. 4 zu I, 329 sowie die dort mitgetheilte Urkunde v. J. 1312. — Ghiberti, welcher die erste Version vom Anfang der Laufbahn Giotto's vertritt, sagt, dieser sei damals „di piccola età“ gewesen und sein Vater habe ihn dem fremden Manne anvertraut, weil er „poverissimo“ war.

[3] vgl. Vas. I, 311.

[4] Muro war vierter General des Ordens, erwählt i. J. 1296 (s. Wadding, Ann. ord. Min. V, 348). Vasari (I, 315) erzählt, Giotto habe auf seiner Reise nach Assisi in Arezzo verweilt und im Dom vor der Stadt in einer Kapelle die Steinigung des Stephanus und ausserdem in einer Kapelle der Pieve d'Arezzo, die dem Franciscus geweiht ist, die Porträts dieses Heiligen und des Dominicus auf eine Säule gemalt. Jenes Gemälde ist mit der Abtragung des alten Domes i. J. 1561 zu Grunde gegangen, während die beiden Bildnisse noch an Ort und Stelle existiren, Franciscus mit einem Buch, Dominicus mit einer Lilie in der Hand: sie stehen auf den Fussspitzen, sind

Ausser der Verherrlichung der Wunderthaten des heil. Franciscus sollten in erster Reihe die Regeln seines Ordens dem Volke durch bildliche Darstellung eingeprägt werden. Deshalb wurde Giotto beauftragt, die Tugenden zu versinnbilden, welche den Bettelmönchen von Assisi am höchsten galten. Hierzu musste die Allegorie dienen: „die Armuth, Christi Weib und Witwe, war die Braut, die sich Franciscus erwählt; in Lumpen und Leiden ihren Weg durchs Leben verfolgend war sie doch nicht reizlos, denn Armuth, deren Pfad durch Dornen geht, geniesst auch den Duft der Rosen. Gesteinigt vom Leichtsinn, gemieden und verachtet von der Weltlichkeit, ist sie Feindin dem Geiz und der Wollust, Freundin der Liebe, und die Hoffnung flüstert ihr himmlische Verheissung zu. Wer sein Alles den Armen gibt, wird selbst Bettler, aber das Bewusstsein der Gutthat ist wie Rosen auf Dornicht und der Lohn ist ein Sitz bei den Engeln. Aber Armuth ohne Reue über vergangene Sünden d. h. ohne Keuschheit war nach der Auffassung und Lehre des dreizehnten Jahrhunderts noch kein Segen. Von Jedem, welcher das Gelübde des Bettelordens ablegen wollte, wurde daher Reinigung und Busse verlangt. Um das Ordal zu bestehen, war Muth vonnöthen; doch wem Kraft und Glaube nicht gebrach, der vertrieb die Sünden des Fleisches, er unterwand sich mit Hilfe des Gebetes der Veste der Keuschheit, deren Mauern uneinnehmbar waren, wenn Weisheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Gehorsam Wache hielten. Gehorsam aber war das nothwendige Joch, dem sich der Bettelbruder fügen musste; mit ihm war Demuth und Weisheit verbunden: jene lehrte Zufriedenheit, diese diente zum Schutz gegen Stolz, Neid und Geiz; und wer das Joch willig auf sich nahm, war des Paradieses ge-

---

hart umrissen, nicht ohne Detailstudium, aber von hässlicher Gestalt, schlecht gezeichneten Extremitäten und schwächlichen Gewandmotiven; von Giotto rühren sie nicht her, möglicherweise von Jacopo di Casentino. — Auch ein Kruzifix in der Badia di S. Fiore zu Arezzo wird dem Giotto zugeschrieben (s. Not. zu Vas. I. 324), da Vasari behauptet, dass er dort eins gemalt habe; dasjenige aber, was sich dort vorfindet, ist ihm gar nicht stilverwandt, sondern in sienesischer Manier, vielleicht von Segna, von dessen Arbeiten später die Rede sein soll. Ueber die Figur des heil. Martin, die für Pietro Saccone auf einem Pilaster im Chor des Vescovado gemalt gewesen war (Vas. I. 324), kann nicht geurtheilt werden, da das Fresko verschwunden ist.

wiss und sollte mit Franciscus vereint den Platz unter den himmlischen Heerschaaren erben.“

Das war das Thema, welches Giotto an der mittleren Decke der Unterkirche von Assisi zu malen hatte. Er stellte in Einem der Räume das mystische Verlöbniss des Heiligen mit der Armuth durch Christus dar, indem er dem Gleichniss grösstmögliche Deutlichkeit gab und es durch Scenen aus dem Leben des Franciscus illustrirte. So unternahm er, dem Beschauer nicht blos die geistigen Vorzüge, sondern auch den wirklichen Wandel des Ordensstifters anschaulich zu machen.

Unterkirche zu Assisi.

Im Vorgrunde zur Linken sehen wir einen Armen seine Hand Almosen heischend ausstrecken, scheinbar bewillkommnet von einem Jüngling, der sich plötzlich seines Rockes entkleidet; als Zeuge und Aneiferer der milden Handlung erscheint der Schutzengel des Thäters. Dass der, welcher Armen Hilfe reicht, zur Uebernahme der Mendikantengelübde fähig wird, bekräftigt er, indem er auf die allegorische Ceremonie im Mittelpunkte des Bildes hindeutet, wo die Armuth in Lumpen gehüllt unter Blumen wandelt, welche an dem die Erde bedeckenden Dorngestrüpp blühen, und durch Christus mit dem heiligen Franz vereint wird, den sie freundlich anschaut. „Glaube“ reicht ihr von links her den Ring und „Liebe“ zeigt ihr brennendes Herz. Eine Engelschaar zu beiden Seiten der Hauptgruppe bildet den geistlichen Hofstaat, vor welchem nach Dante die mystische Ehe vollzogen wird. Der bellende Hund zu Füssen der Armuth, ein Kind, welches mit dem Stock nach ihr schlägt, und ein andres, das sie mit Steinen wirft, bezeichnen die Verachtung und Furcht der Welt. — Im Gegensatz zu dem Wohlthäter des Armen steht auf der andern Seite ein Jüngling, dem ein Engel erfolglos zuspricht und der durch verhöhnende Handbewegung und durch den Falken auf der Faust seine Lust an irdischem Vergnügen kundgibt, während rechts von ihm eine Gestalt mit einem Goldsack Habsucht versinnbildet und eine dritte zwischen diesen nach der Gruppe der Almosenspende hinzuweisen und weltlichen Rath zu geben scheint.[5] — Am oberen Theil des Bildes trägt ein fliegender Engel das Kleid des opferfreudigen Jünglings, ein zweiter hält das Sinnbild eines mit Mauern umgebenen Gebäudes in die Höhe, in dessen Hof ein Baum wächst; beide scheinen dankbar von einem aus dem Himmel Herabblickenden mit offenen Armen empfangen zu werden.

[5] Giotto's Originalzeichnung zu dieser Gruppe, Feder auf feinem Pergament, ist kürzlich aus dem Besitz des Herrn F. Reiset in die Sammlung des Herzogs von Aumale übergegangen.

Offenbar ist Giotto bei dieser Allegorie der Anweisung seiner Auftraggeber gefolgt. Seine eigenen Empfindungen über die Armuth gab er in Versen kund, die zwar in Metrum und Sprache sehr unvollkommen, aber um der menschlich nüchternen Gesinnung willen sehr interessant sind.[6] Er verwirft darin die Armuth als Gegenstand der Regel, wenn sie auch trotzdem ohne Laster möglich sei. Unfreiwillige Armuth aber führe nur zu oft zum Bösen, sie treibe den Richter zur Bestechlichkeit, Frauen und Mädchen zur Unehre und die Menschen insgemein zu Lüge, Diebstahl und Gewaltthat. Erwählte Armuth wird ebenso oft umgangen wie bewahrt. Als Observanz betrachtet kann das nicht für gut gelten, was weder Zartgefühl, noch Kenntniss, noch irgend welche Fähigkeiten erfordert, und den Namen der Tugend verdient nicht, was das Gute ausschliesst. — Allein diese Anschauungen des Menschenverstandes hinderten den Künstler nicht, bei den Franciskanern seine Schuldigkeit zu thun, und wie ungleich er auch über die ihnen allgemein gezollte Verehrung dachte und wie sehr er ihre Schwächen durchschaute, seiner Gewissenhaftigkeit in ihrem Dienste that das ebenso wenig Eintrag wie irgend andere Rücksichten auf Stellung und Partei. Es ist von Anfang an bei den italienischen Künstlern charakteristisch, dass sie überall willkommen waren, Guelfen und Ghibellinen dienten mit derselben Bereitwilligkeit, mit der später auch Rafael für Freunde wie Feinde des Hofes von Urbino malte.

Das zweite Deckengemälde Giotto's ist eine Allegorie der „Keuschheit":

Unterkirche Assisi.

Repräsentanten der drei Gattungen Franciskaner — Mönch, Nonne und Laienbruder — begrüssen im Vordergrunde links ihren Heiligen in Begleitung von Engeln und Glaubensrittern. Während ein Engel der Nonne das Kreuz reicht, streckt Franciscus dem Novizen die Hand entgegen, der Laienbruder scheint von höchstem Verlangen zur Theilnahme an der heiligen Gemeinschaft getrieben, eine Gruppe, die eigens den Wunsch der heil. Clara, des Bernhard von Quintavalle und eines Andern ausdrücken soll, der Hilfe des Franciscus und seines Ordens theilhaft zu werden. Ein Soldat hinter dem Heiligen hält schon das Bussinstrument in Gestalt einer vielschwänzigen Geissel. Weiter nach rechts

---

[6] Die Canzone ist abgedruckt bei Rumohr II, 51 und bei Vas. I, 348.



Giotto's Allegorie des „Gehorsams“ in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.



steht ein Novize nackt im Taufwasser, dem ein bekleideter Engel die Hände auf Haupt und Schulter gelegt hat, während ein anderer das reinigende Nass über ihn ausgiesst. Zwei Engel mit den Ordenskleidern stehen daneben und warten den Reinigungsakt ab; hinter der ganzen Gruppe halten zwei Gestalten, welche Reinheit und Tapferkeit versinnbilden, von den Mauern der Keuschheitsveste aus Banner und Schild bereit. Rechts von dieser Scene sehen wir einen Geissler, der das Strafwerkzeug hinter dem Rücken verbergend andeutet, dass er auf den Novizen wartet, während ein mehr en face gesehener Genosse seitwärts die Geissel schwingt, als wäre sie eben bei Einem mit Flügeln, Kutte und Bart angewendet, der in Reinheit und Busse stark und mit Spuren der Kasteiung am zerrissenen Gewand und Rücken den unsaubern Geist mit Schweinskopf und Flügeln ausgetrieben und niedergeworfen hat und mit der Knute ein nacktes geflügeltes Weib mit verbundenen Augen schlägt, das die Wollust darstellt; ihre Füsse gleichen Vogelkrallen, die Formen sind jugendlich und der Kopf mit Rosen gekrönt, aber von der Schulter herab hängt ein Köcher an einem Strang von Menschenherzen. Dahinter ergreift der Tod, als Gerippe dargestellt, eine nackte Gestalt, welche die unreinen Leidenschaften symbolisirt, und schleudert sie in die Flammen des ewigen Abgrunds. Dem Büssenden stehen gegen seine Feinde drei edle jugendliche Frauengestalten in Helmen bei, von denen die eine das Abbild der Wollust mit der Lanze sticht, die andre es mit einer Vase, die dritte mit dem Kreuz und den übrigen Symbolen der Passion abwehrt. Noch weiter rückwärts drei alte behelmte Krieger mit Speeren. — Die Keuschheit, ein junges Weib, im Profil gesehen, steht betend im oberen Theil des von Reinheit und Tapferkeit bewachten Thurmes; zwei Engel in der Luft rechts und links bieten ihr eine Krone und einen Kelch dar, aus welchem die Palme hervorwächst. Der Thurm selbst, Symbol für die Stärke der Keuschheit, befindet sich in einer viereckigen Festung mit dicken Flankenthürmen, welche nach florentinischer Weise mit gezackten Zinnen bewehrt sind. Die Glocke an der Spitze deutet auf die Pflicht der Wachsamkeit.

Im Bilde des „Gehorsams“ führt Giotto ferner die Regeln des Franciskanerordens allegorisch vor, deren Befolgung den Gewinn des Himmels sichert:

Unterkirche Assisi.

Rechts im Vorgrund malte er ein Thier von drei Naturen, theils Mensch, theils Pferd, theils Hund (?), das mit rothem Gewand auf dem Rücken Stolz, Neid und Habsucht ausdrücken soll. Sein Schritt scheint plötzlich dadurch gehemmt zu werden, dass auf sein Gesicht ein Lichtstrahl fällt, den der Spiegel in der Hand der „Vorsicht“ zurückwirft, einer doppelköpfigen Figur, welche zuäusserst links in einer Säulenhalle sitzt, in der auch „Gehorsam“ und „Demuth“ sich befinden. Diese Halle oder Loggia ist das Heiligthum des Franciscus, ein Krucifix hängt darin. — Davor und unterhalb der Figur

gur der Vorsicht hält ein Engel eine von zwei knieenden Gestalten tröstend bei der Hand. Die erste schaut nach der Verscheuchung des Zwitterthieres und scheint anzudeuten, dass die Weisheit Stolz, Neid und Habsucht zu vertreiben lehrt; die andere, von einer Geste des Engels gelenkt, richtet den Blick auf die Demuth, die rechts im Portikus stehend eine Fackel in der Hand trägt zum Zeichen, dass Demuth dem Sünder zur Tugend leuchtet. Inmitten des Portikus steht der Gehorsam in Franciskanerhabit und unter dem Joche, mit dem Finger auf dem Munde Stillschweigen gebietend und den Schultern eines knieenden Mönches ein hölzernes Joch auflegend. Darüber wird Franciscus mittels des Joches gen Himmel gezogen, zwei Engel zu seinen Seiten tragen Rollen, worauf die Ordensregeln geschrieben stehen. Vorn rechts und links knieen Engel, die zwei ersten Füllhörner tragend, die andern betend. — In der vierten Abtheilung stellte Giotto den Franciscus auf der Kathedra dar mit Kreuz und Buch in einer Glorie von Engeln, von denen etliche tanzen, andere musiciren, noch andere Lilien und Palmen tragen.[7] — Im Kreuzungspunkt der Diagonalen ist ein Medaillon mit der Gottgestalt, wie sie dem Johannes erscheint — „begürtet um die Brust mit einem güldenen Gürtel, sein Haupt und sein Haar weiss wie weisse Wolle, wie der Schnee . . . und aus seinem Munde ging ein scharf zweischneidig Schwert"; die Vision hält in der Linken ein Buch mit dem Titel „Liber ecclesiae divinae", in der Rechten die Schlüssel. Im Ornament der Diagonalen das Lamm mit drei Kronen, die vier geflügelten Evangelistensymbole, das weisse, das schwarze, das rothe und das fahle Pferd mit den apokalyptischen Reitern,[8] dann Engel, Seraphim und allegorische Gestalten der Tugenden.

Rumohr verschmähte bei diesen Deckengemälden zu verweilen, weil die Allegorie, welche sie illustriren, mönchisch-kindisch sei und Angaben der Besteller, nicht Gedanken des Künstlers ausdrückten.[9] Allein wenn wir dieselben nach dem Zwecke des Malers beurtheilen, den Inhalt der Gegenstände deutlich zu machen, so müssen wir Giotto nachrühmen, dass der Ausdruck genau so ist wie wörtliche Beschreibung. Und zudem bietet sich hier zur Betrachtung der Eigenheit des Malers ein weites Feld.

In den Fresken der Oberkirche fanden wir erfolgreiche Anwendung der Gesetze der Composition und Raumvertheilung, die (namentlich im 26. Bilde) zu Würde, Grossartigkeit und Einfach-

---

[7] Diese 4 Fresken haben Goldgrund.

[8] Nach Offenb. Joh. I, 13. 14. V, 6. IV, 6. VI, 2. 5. 4. 8.

[9] Er verweist auf die damals ganz neue Beschreibung Köhlers (Kunstbl. 1821 N. 40 ff.), vgl. Rumohr II, 67.

heit führten. Auch andere künstlerische Anforderungen werden befriedigt: keine Bewegung, die nicht der allgemeinen Handlung entspräche, keine Figur, deren Charakter nicht mit sich selbst und dem Platze, den sie ausfüllt, zusammenstimmte, keine Gestalt, die sich nicht gut proportionirt, sinnreich und mit Verständniss des Nackten geberdete. Selbst die architektonischen Formen, wenn auch immerhin noch das unvollkommenste malerische Beiwerk, sind soweit verbessert, dass sie wenigstens mehr Naturwahrheit, Geschmack und Leichtigkeit der Verhältnisse zeigen, Vorzüge, die auch von der Dekoration und dem Ornament gelten und die an sich schon Giotto als Urheber des letzten Freskencyklus in der Oberkirche würden vermuthen lassen. — In den Deckenbildern der Unterkirche nun, von denen wir wissen, dass sie von ihm sind, verbinden sich dieselben mit grösserer Leichtigkeit der Hand und besserem Naturstudium. Denn Giotto steigt, wie wir später nachweisen werden, mit jedem Jahr, das Arbeiten von ihm aufweist, in der künstlerischen Vervollkommnung höher, bis er die Stufe erreicht, auf der die Peruzzi-Kapelle zu Florenz steht. Vornehmlich aber in Einer Richtung prägt sich sein Fortschritt aus. Während in den Fresken der Oberkirche die Zeichnung ziemlich hart, die Figuren hoch und schlank, das Colorit in den Generaltönen kalt, ja rauh und mangelhaft durchgebildet ist, gewinnen die Gestalten der Unterkirche sofort bessere Proportionen, mehr Leben und Ruhe, die äusseren Gliedmaassen sind minder mangelhaft und fügen sich besser zum übrigen Körper, das Ganze ist harmonischer. Der gewaltsame Ausdruck der Bewegungen weicht der Gelassenheit und Wahrheit, die Conturen schmeidigen sich und prägen die Formen klarer aus, die Gewandung begnügt sich mit den einfachsten Motiven, ja sie treibt die Vermeidung aller überflüssigen oder nutzlosen Falten fast bis ins Extrem. Massige Licht- und Schattengebung bringt wieder eine Plastik und Rundheit in die Figuren, die lange gänzlich fehlte; die Farbenbehandlung zeigt ungemeine Veränderung, breit in Modellirungen und Uebergängen gewinnt sie eine Helle und Klarheit, die ebenso merkwürdig wie neu ist. Für die Gesammtuntermalung wird statt des dunkel graugrünen Tones lichtes

Grau gewählt, durch dessen warme Lasuren in rosigen transparenten Tinten die Fleischpartien leuchtend werden, und die höchsten Lichter sind sodann sorgfältig aufgetragen und so vertrieben, dass die Lokaltöne der Massen nicht beeinträchtigt werden. In der Farbe liegt das charakteristische Verdienst Giotto's; er hat dem Freskocolorit der Florentiner die Bahn gewiesen, auf welcher es durch Orcagna, Masolino, Fiesole, Masaccio und zuletzt durch Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto in immer aufsteigender Aufeinanderfolge in seinem Sinne zur Vollendung kam. Unter Giotto's Händen gewann die Kunst das specifisch Italienische,[10] denn Composition, Zeichnung, Ausdruck und Farbe verbinden sich bei ihm zu übereinstimmendem Idiome, das er gleichmässig ausbildet.[11]

In gewissen Specialitäten der Formgebung hält er sich an seinen Meister Cimabue: bemerkt man bei jenem in der Umbildung der herkömmlichen starrenden Augen in lange geschlossene Lider und elliptische Iris einen Wechsel der Extreme, so sehen wir Giotto hieran festhalten, und wenn er selbst auch später Anstrengungen macht, sich zu verbessern, so erstreckt sich diese Eigenthümlichkeit doch fast auf alle Giottesken. Im Colorit schien Cimabue ganz ausdrücklich gegen den dunklen Farbenauftrag der Vorläufer zu reagiren, dem er in seinen leichten klaren Tönen eine Tendenz zur Blassheit entgegensetzte, und auch Giotto malt oft blasses Carnat, aber der Abstand gegen früher ist vermuthlich heute, wo die Lasuren, welche die Generaltöne erhöhten und erwärmten, verschwunden sind, fühlbarer als in den Tagen der Maler selbst. Ueberdiess darf nie vergessen werden, dass Giotto dem dreizehnten Jahrhundert angehört und dass man ihn nicht nach

---

[10] „Tu vedi“ — sagt Cesare Guasti (Opuscoli) — „per la mano di Giotto sostituirsi nuovi tipi, che volontieri chiamero nazionali alle maniere de' Bizantini, in tanto che la barbarie del feudalismo cedeva alla costituzione dei Comuni, e dal rozzo latino svolgevasi la bella lingua d'Italia.“

[11] Trefflich bezeichnet es Ghiberti (Comm. in Vas. I, XVIII): „Arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa non uscendo delle misure.“ Und Boccaccio (Decam. Nov. 5): „Niuna cosa dalla natura fù che egli con lo stile e con la penna e col penello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più d'essa paresse; intantochè molte volte nelle cose da lui fatte si truova, che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto.“ — Freilich eine poetische Uebertreibung, aber bezeichnend für den Grad der Bewunderung.

dem Maasstabe des sechzehnten beurtheilen darf. Aber erwägt man die Eigenschaften des Zeitalters und den Geist der Allegorien zu Assisi, so kommt ihm höheres Lob zu, als man diesen Werken gewöhnlich spendet.

In der ersten Allegorie stellt Giotto die Armuth als ein mageres physisch leidendes Wesen in langem geflickten Kleide dar, ihre Wendung lässt eine Brust sehen, die anatomisch wahr behandelt ist. Langes vernachlässigtes Haar, unter weissem mit gelb und goldnem Band um den Kopf befestigten Tuche hervordringend umschliesst ein von Arbeit und Mühsal ermattetes, aber doch lächelndes Gesicht. Die Verzückung des Franciscus beim Empfang des Ringes entspricht aufs trefflichste der poetischen Schilderung Dante's von diesem Vorgange, sein sanfter Blick drückt heilige Liebe aus. — Die jugendlich milden, aber gesunden Formen des feurig bewegten Jünglings ferner, der, ganz Liebesantheil, sein Kleid dem Armen gibt, und jener Männlichere, der reich gekleidet, aber mit harten und gemeinen Zügen höhnisch und zuchtlos seine Vorliebe für die Weltlust zu erkennen gibt, sind Gegensätze, wie sie niemals sinnlicher und schärfer zur Anschauung gebracht waren. Strenges Anstandsgefühl mag sich an der Derbheit mancher Gesten stossen, aber das Maass des Geziemenden war in verschiedenen Zeitaltern verschieden und ist es heute noch unter verschiedenen Völkern.[12] Jedenfalls haben wir Deutlichkeit, Eigenthümlichkeit und Sicherheit als Hauptelemente in Giotto anzuerkennen; dafür bieten sich die reichlichsten Belege in Geberde und Ausdruck der Geissler in der Allegorie der Keuschheit. Diese Figuren bezeichnen in den verschiedenen Phasen ihrer Aktion unverkennbar das strenge Pflichtgefühl (in der Scene, wo die Neulinge vom Heiligen empfangen werden), Erwartung (wo die Busse sich vorbereitet), Ruhebewusstsein (wo die Strafe vollzogen ist). Stets ist die Handlung resolut und unmittelbar. Es würde schwer sein, mehr einnehmende Freundlichkeit und Milde darzustellen, als in dem Willkomm der Novizen vor Franciscus, aus seinem jugendlichen Wesen und Gesicht spricht Begeisterung ohne materiellen Affekt der Pönitenz, seine Geberde drückt bescheidenes Vertrauen, sichere und weihevolle Handlung aus. — In der Allegorie, welche den Heiligen in der Glorie zeigt, ist Verzückung und Triumph in den regelmässigen Zügen ausgeprägt; unter den ihn umringenden Engeln sind etliche in der gewichtigen und männlichen Weise charakterisirt, die den Florentinern eigen ist, während bei denen, welche in den andern Fresken figuriren, weibliche Sanftheit vorwiegt. Aus jenen hat sich nachmals die Mächtigkeit der Ghirlandaio und Michelangelo entwickelt. — Bei der Gestalt des Büssers und der Wollust sowie bei dem Zwitterthier in der Allegorie des Gehorsams ist das Nackte noch

---

[12] Hier mag besonders auf die groteske Weise hingedeutet werden, in welcher Dante seinen Lucifer die Trompete handhaben lässt.

nicht so wiedergegeben, wie Giotto es später that, aber die Behandlung desselben steht im Einklang mit den übrigen Partien der Composition sowohl wie mit den Proportionsregeln; Zeichnung und Form stehen unter der allgemeinen Idee und der Künstler hatte das Ganze mehr im Auge als die Theile. Arme, wie er sie malte, entbehren zwar der anatomischen Artikulation und der Detailausbildung, aber als Gliedmaassen functioniren sie immer zweckgemäss; was er damit ausdrücken will, ist stets klar, und es kann nicht zweifelhaft sein, dass es einer Kunstbildung gegenüber, wie die der Zeitgenossenschaft Giotto's, besser war, der Massenwirkung, Proportionalität und der Dramatik die feineren Details zu opfern, als umgekehrt.

Während Giotto auf solche Weise Composition, Zeichnung und Colorit ebenmässig anstrebte, vollzog sich nach seinem Tode eine Theilung der künstlerischen Arbeit: Etliche machten die Formgebung zum Hauptzweck, und anfänglich nicht eben mit Glück, Andere richteten ihr Augenmerk vorwiegend der Farbe und dem Relief zu, noch Andere endlich beschränkten sich auf Nebendinge und Detail. Keiner nahm die Weiterbildung der Kunst in allen Richtungen auf, die Giotto verfolgt hatte; allen seinen Schülern fehlte sowohl der Genius wie das Talent des Lehrers, und so sank die Malerei unter ihren Händen, bis sie sich im fünfzehnten Jahrhundert mit neuer Gewalt der Natur zuwandte. Ghirlandaio's Verdienst bestand in Wiederaufnahme der meisten Hauptelemente, und in Rafael kam in gleichem Sinne wie bei Giotto, aber in vollendeter Gestalt der ganze Umkreis künstlerischer Wirkungen zur Einheit. In jenen drei Namen liegt die Geschichte der italienischen Malerei beschlossen, aber zahllose Andere mussten beitragen, diesen Stufengang zu fördern. —

Fresken Giotto's schmücken auch die Wände der Unterkirche zu Assisi. Die Darstellungen aus dem Leben Christi und des heil. Franciscus im südlichen Querschiff sind nicht blos für die Kunst im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, sondern auch als Zeugnisse neuer Fortschritte ihres Urhebers charakteristisch. Gegen die ausdrückliche Angabe Ghiberti's[13] und auf Grund sehr willkürlicher Auslegung Vasari's schreibt Rumohr dieselben dem Giovanni da

[13] Rumohr, a. a O. II, 87; die Stelle des Ghiberti mitgetheilt in Note 2 zu Vasari I. p. XVIII.

Milano zu. Von diesem sagt der Biograph allerdings, dass er in Assisi „in der Tribune des Hochaltars eine Kreuzigung, eine Madonna und St. Chiara und an den Stirn- und Seitenwänden Scenen aus dem Leben der Jungfrau gemalt habe,“[14] aber damit hat Vasari offenbar die Fresken des südlichen Querschiffes nicht gemeint, denn weder ist die Tribune des Hochaltars das Querschiff, noch sind hier jene Gegenstände mit den von Vasari bezeichneten identisch. Diese bedecken in drei Reihen die Ost- und Westwand, beginnen auf der Höhe der letzteren mit der Geburt Christi und der Heimsuchung und setzen sich in der Anbetung der Könige, der Darbringung im Tempel und der Kreuzigung fort. An der Ostseite haben wir in ähnlicher Ordnung die Flucht nach Aegypten, den Kindermord, Christus im Tempel und von seinen Aeltern heimgeführt, die Auferweckung eines Kindes aus der Familie Spini, das Bildniss des heil. Franz zu Seiten eines Todtengerippes, und über einer Thürlünette eine majestätische Halbfigur des Heilands. Sämmtliche Bilder sind durch gemalte architektonische Ornamente von einander getrennt, welche wieder von kleinen Prophetenfiguren und Allegorien in Miniatur auf Goldgrund unterbrochen werden.

Unterkirche zu Assisi. südl. Querschiff.

Das Bild der Geburt Christi — vielleicht etwas zu symmetrisch componirt — zieht durch milde unweltliche Ruhe an: die Jungfrau liegt lächelnd auf dem Bett, das Kind in Windeln auf dem Arme haltend; ein doppelter Engelchor singt oben in der Hütte, in deren Tiefe Ochs und Esel stehen. Ein andrer Doppelchor lagert auf dem Dache, welches in der Mitte ein Himmelsstrahl durchdringt. Ein Engel fliegt rechts herab, um den Hirten die Ankunft des Messias zu verkünden; der sanfte Ausdruck und die ruhige ätherische Bewegung der göttlichen Boten steht in feinem Gegensatz zu den energischen Geberden der staunenden Schäfer, deren Thiere im Vorgrund weiden. Joseph, nachdenklich wie auf den alten typischen Compositionen, sitzt links in der Ecke, den Kopf auf seine linke Hand gestützt. Vorn in der Mitte sieht man die herkömmliche Gruppe von Frauen, welche dem Kinde das Bad bereiten. Der unklaren und lockeren Composition der Oberkirche gegenüber ist hier der Fortschritt offenbar.

Streng künstlerischen Maasstab verträgt die Darstellung der Heimsuchung, die vermöge ihres religiösen Sentiments etwas von Fiesole

[14] Vas. II, 120 (im Leben des Taddeo Gaddi).

an sich hat. In dem Bilde der Anbetung der Könige ferner sitzt Maria vor einem in weiten Palast öffnenden Portikus, zu beiden Seiten von Engeln behütet, deren einer bereits die Spende des ältesten der Könige darreicht. Von diesen küsst einer knieend den Fuss des Christuskindes, dessen Händchen segnend ihm aufs Haupt gelegt ist. Links die beiden andern Könige, von denen einer den Mantel ablegt, um demüthiger in die heilige Nähe zu treten, während der dritte ein Füllhorn hält, dahinter Gefolge mit zwei Kameelen.

Die Darstellung im Tempel zeichnet sich durch grosse Lebendigkeit der fünf Figuren und schöne Gewölbarchitektur aus: Simeon hat eben das Kind auf den Arm genommen und blickt in die Höhe.

Die Gestalt des Gekreuzigten endlich, edel in Typus und Formgebung, ist mit übereinander liegenden Füssen befestigt (was jetzt in Italien Regel wurde), einfach gezeichnet und von guten Verhältnissen. Die Engel, welche das Kreuz umgeben, haben noch heftigen Schmerzensausdruck, etliche halten die Hände vor die Backen, andere reissen sich die Kleider von der Brust, einer fängt das Blut der Seitenwunde in einer Schaale auf. Zu Füssen des Kreuzes Magdalena, links Johannes händeringend den Blick aufwärts gerichtet, ein Weib hinter ihm streckt die Arme entsetzt zurück, noch erschrockener benimmt sich eine zweite; ferner die Marien, welche die ohnmächtige Jungfrau unterstützen, rechts Franciscus mit mehreren Ordensmönchen und eine andere Gruppe weiter zurück vervollständigen das Bild. Zwei davon sprechen über den Vorgang; einer hat die Hand am Bart, andere vor Schmerz sich abwendend geben ihre Eindrücke verschiedentlich kund. Das Antlitz Christi ist frei von Verzerrung, unter der Dornenkrone sind keine blutigen Wunden zu sehen, — grosse Einfachheit und Biegsamkeit des Gesammtcontur stellt die Figur in den vortheilhaftesten Gegensatz zu andern Reproductionen desselben Sujets.

Auch die Flucht nach Aegypten gehört mit ihrem einfachen Arrangement zu den anziehendsten Darstellungen dieses Gegenstandes. Joseph mit Pilgerstab und Flasche führt den Esel, auf welchem Maria reitet, das Kind in den Falten des Mantels geborgen; ein Knabe treibt das Thier an, ein altes Weib folgt mit einer Tracht auf dem Kopfe und mit einem Stecken in der Hand. In der Ferne weisen Hügel und Burgen und zwei Engel den Weg. Die Figur der Jungfrau ist fein und graziös, die der Alten hat antiken Wurf. Auch hier wieder Annäherung an das religiöse Sentiment, das bei Fiesole so intensiv wird; Form und Bewegung des Thieres sprechen für des Künstlers ausgedehnte Naturbeobachtung. — In den Gruppen des Kindermordes zeigt sich Mannigfaltigkeit der Erfindung und des Ausdrucks, aber die Energie der Handlung hat die Concentration beeinträchtigt. Die drei Frauen links, von denen eine über dem Leichnam ihres Kindes weint, die zweite ihren Kleinen küsst und die dritte ihre Kleider zerreisst, deuten auf ähnliche Motive bei Rafael. Das Weib im Vordergrunde rechts, welches ohnmächtig in den Armen eines Kriegers liegt, hat zum Gegensatz eine Mutter, die ihr Kind vor dem mit gezücktem Schwert an-

dringenden Würger zu vertheidigen sucht. Von einem Thurme aus commandirt Herodes das Gemetzel. Gut charakterisirt ist im nächsten Bilde Verwunderung und Staunen der Schriftgelehrten, die mit dem Knaben Jesus im Tempel disputiren. — In der Darstellung der Heimkehr hat Joseph den Sohn fest gefasst, damit er nicht wieder davongehe.

Die ganz von vorn gesehene Franciscusgestalt (rechts von der benachbarten Thür mit dem Lünettenbilde Christi), welche auf das gekrönte Skelett weist, offenbart eindringendere Natur- und Anatomiekenntniss, als man gewöhnlich bei Giotto zu suchen pflegt. Aber aus diesem einzigen Beispiele schon geht hervor, dass er gutes Verständniss des menschlichen Körperbaues und des Knochengerüstes besessen hat, und zwar blieb er hierin gewissenhafter als spätere Nachfolger; Luca Signorelli's Skelette im Dom zu Orvieto z. B., deren Bewegung freilich ihn weit übertrifft, gehen zuweilen über die Grenzen der Möglichkeit und Richtigkeit hinaus.

Was von dem Bilde der Errettung des Kindes aus der Familie Spini erhalten ist,[15] zeigt in einer ihn umgebenden Frauengruppe den heil. Franciscus, wie er vom Geist erfüllt gen Himmel blickend das gefallene Kind mit den Armen aufrichtet. Zu seiner Seite kniet ein Mönch, Sorge, Neugier und freudiges Vertrauen malen sich auf den Gesichtern der ebenfalls knieenden Weiber, die alle in schöne weisse Gewänder gehüllt sind: eine mit gefalteten Händen unmittelbar hinter dem Heiligen blickt mit zarter Sorglichkeit, welche die Mutter anzeigt, nach dem Kinde. Den ersten Figurenkreis umgibt ein zweiter, stehende Männer in verschiedensten Attitüden, die theils Dank, theils Hoffnung ausdrücken. Unter denen zur Rechten der Hauptgruppe sind etliche Mönche; einer derselben schaut gen Himmel und scheint die Gestalt des heil. Franz von einem Engel begleitet wahrzunehmen, wovon Spuren erkennbar sind. Der ganze Vorgang ist angesichts eines Klosters gedacht, aus welchem die Mönche gekommen zu sein scheinen.

Für edle Proportionen, weite und reichliche Gewandung und Verkürzung in den Falten sind kaum schönere Beispiele aufzufinden, als die Vordergrundfiguren dieses Fresko's.[16] Die Köpfe sind geschmackvoll und sauber mit Tüchern drapirt, es fehlt nicht an höchst ausdrucksvollen Profilen, die grosse Feinheit der Em-

---

[15] Durch Anbringung einer Orgel für die Kirchensänger ist die linke Seite auf barbarische Weise zerstört.

[16] Ein Bruchstück vom Rahmen dieses Bildes befand sich in der Sammlung Ramboux zu Cöln (unter N. 29), wohin er aus dem Besitze des Herrn Cavalier Frondini gelangt war. Der Kopf — dort irrthümlich als „Sancta Paupertas" bezeichnet — gehörte dem Rippenornament unmittelbar unter dem eben beschriebenen Bilde an, das Kinn ist in weissen Schleier gehüllt und oben befindet sich eine Flamme, welche vom Ornament im Haar ausgeht.

pfindung bekunden. Der Mannigfaltigkeit der hier weichen, dort männlich kräftigen Gesichter steht die Accuratesse und Wohlgefälligkeit gleich, mit welcher Einzelheiten wie Nacken, Brust, Arme und Hände durchgebildet sind. Trotz der Gedrängtheit entbehren die Figuren doch der Abtönung nicht, welche sie in die verschiedenen Pläne des Bildes rangirt. Wir bemerken hier schon Eigenschaften, die später bei Masaccio so bedeutend hervortreten; die Wichtigkeit der Luftperspektive ist Giotto nicht entgangen, er erreicht seinen Zweck durch grosse Breite der Modellirung und indem er die Formen rund hervorhebt, ohne Schwärze der Schatten anzuwenden. Das Colorit ist klar, licht, gut verarbeitet und mit grösster Handfertigkeit aufgetragen. Die Gewänder zeichnet naturwahre Harmonie aus, die Conturen sind bestimmt und leicht, wie denn das ganze technische Verfahren entschiedenen Fortschritt gegen die Deckengemälde bezeichnet. Bei so viel Meisterschaft wäre schwer zu sagen, wer sonst ausser Giotto diesen Cyklus gemalt haben könnte.[17]

Ob Giotto mehr als ein Mal in Assisi gewesen sei, ist kaum zu entscheiden, sicher ist jedoch, dass diese Fresken später entstanden sind als die Deckenbilder der Unterkirche. Dass er damals schon Meister und von zahlreichen Schülern umgeben war, hat viel Wahrscheinlichkeit, aber es würde gewagt sein, Diejenigen namhaft zu machen, die ihm an die Hand gingen. Es genügt, darzuthun, dass diese Arbeiten, welche an Kraft und dramatischem Leben nur von denen in der Arena zu Padua übertroffen werden, das Gepräge der früheren Periode Giotto's und jenes schlicht religiösen Sinnes tragen, der ihm allein eigen ist. Von einem Künstler wie Giovanni da Milano aber, der aus der Schule der Gaddi kam, die bereits unter Taddeo nachgelassen hatte, können sie nicht herrühren. In der Verallgemeinerung und zugleich Einschränkung, dass bei Compositionen, wo lange und schmächtige Figuren auftreten (wie in der Heimsuchung), Taddeo Gaddi's

[17] Zwar ist Einiges retouchirt, aber die technischen Eigenthümlichkeiten Giotto's sind sehr kenntlich: hier ist dieselbe Pinselführung auf der sehr geschliffenen Fläche wie bei dem Tanze der Tochter der Herodias in S. Croce und bei den Allegorien der Tugenden und Laster in der Scrovegni-Kapelle zu Padua.

Beihilfe zu vermuthen ist, mag die Behauptung gelten, aber Giovanni da Milano, der dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts angehört, steht ausser Frage.

Die neuere Forschung hat noch nicht viel für die Chronologie der Werke Giotto's gethan, man ist deshalb darauf angewiesen, sie nach der stilistischen Entwicklung zu ordnen. Nun macht es nicht blos die Stilkritik, sondern auch das Zusammentreffen historischer Thatsachen wahrscheinlich, dass Giotto in den Jahren 1289 bis 1300 in Rom thätig war. Denn einmal haben seine dortigen Arbeiten grosse Verwandtschaft mit den Deckengemälden der Unterkirche zu Assisi, und ferner wissen wir, dass sie für einen Mann gefertigt worden sind, der nachweislich sein Patron und Gönner war. Gaetano Jacopo Stefaneschi, Nepote Bonifaz des VIII., erhielt den Cardinalshut am 18. December 1295 unter dem Titel S. Giorgio in Valebro.[18] Die Tribune dieser Kirche soll von Giotto ausgemalt worden sein; Stefaneschi, der Kanonikus zu S. Peter war, liess aber ausserdem ein Mosaik von ihm anfertigen,[19] welches die Errettung des Petrus und seiner Genossen aus dem Sturm darstellte.[20] Er hatte die Kapelle S. Giorgio e Lorenzo an der Peterskirche errichtet, die 1343 zu seinem Begräbnissplatz bestimmt wurde, und verschiedene Manuskripte rühren von ihm her, wovon einige, von Giotto mit Miniaturen geschmückt, noch heute in der vatikanischen Bibliothek existiren mögen; und endlich gab er seinem bevorzugten Meister ein Ciborium zu malen, für welches er 800 Goldflorene zahlte.

Erhalten ist über dem Eingang der Vorhalle zu S. Peter das „Navicella" genannte Mosaik.

Navicella. S. Peter. Rom.

Es stellt Christus dar, wie er den Petrus aus den Wellen rettet, während im Hintergrunde das mit den Aposteln bemannte Schiff mit den Winden kämpft, die allegorisch in den Wolken dargestellt sind. Vier andere Figuren blicken zu den Seiten vom Himmel nieder. In

[18] Die Nachweise für diese und die übrigen Daten über die Beziehungen Giotto's zu Stefaneschi vgl. G. Morone, Dizionario Nibby und Lor. Cardella, parocco di S. Vincenzo, Mem Stor. de' Cardinali.

[19] Vas. I, 322 und Ghiberti, Comm. 2 in Vas. I, p. XVIII.

[20] S. den Original-Nekrolog bei Cancellieri (de Secretariis veteris Basilicae Vaticanae), wo die Autorschaft Giotto's und der Preis bezeugt sind.

der rechten Ecke des Bildes zeigen sich Kopf und Schulter Stefaneschi's, während links ein Fischer am Wasser angelt.[21]

Das Werk, wofür der Stifter 2200 Florene gezahlt haben soll, ist in so hohem Grade verändert,[22] dass Entstehungszeit und Autor schwer zu erkennen sind. Der Theil indess, welcher das Schiff mit seiner Mannschaft enthält, hat den Charakter des dreizehnten Jahrhunderts und auch Etwas von Giotto's Hand. In einer Registrande des Vatikan befindet sich nach Caldinucci[23] und Anderen eine Notiz, welche besagt, dass Giotto das Mosaik im Jahre 1298 verfertigt habe.

Ueberzeugender sind die drei auf beiden Seiten bemalten Tafeln (jetzt in der Sakristei der Canonici von S. Peter), mit drei Stücken der Predelle, auf welcher offenbar die Hauptbilder gestanden haben.[24] Diess ist ohne Zweifel das Ciborium des Cardinals Stefaneschi, dessen Fassung sich aus einer Nachbildung in Miniatur in der Hand des Bischofs abnehmen lässt, welcher vor der majestätischen Gestalt des Petrus auf dem Altarbilde selber kniet.

Ciborium. Sakr. zu S. Peter.

Auf der einen Seite sehen wir den Heiland von Card. Stefaneschi angebetet, ein Bild in einfachen Conturen und symmetrischer Proportion bei würdevoller Unbewegtheit, und einen Engelchor regelmässig in Rängen übereinander geordnet, denen es aber keineswegs an warmem Gefühlsausdruck und Individualisirung bei guten Proportionen fehlt. Der Mantel Christi ist blau mit weissen Blumen, besetzt mit Goldblumen auf Weiss. Stefaneschi, ein Mann von etwa 50 Jahren, trägt blaues Gewand und den Purpur.[25] Im Schlusssteine des Kleeblattgiebels, worunter Christus sitzt, sieht man die Halbfigur Gottes, der in goldne Tunika und Gürtel mit blauem Mantel gekleidet Weltkugel und Schlüssel trägt, aus seinem

---

[21] In seinem 1510 in Rom publicirten Opusc. de mirabilibus Nove et Veteris Urbis Rome gibt Fr. Albertini an, das Mosaik befinde sich unter dem Portikus zu S. Peter. Ebenso sagt Leon Battista Alberti, De Pictura (Basil. 1540. 12°.) und Vasari I, 174: „nella nave del portico."

[22] Die Staffagefigur des Anglers ist von Marcello Provenzale und von Orazio Manetti unter Bernini's Leitung restaurirt. vgl. Not. zu Vas. I. 323. Wir fügen hinzu, dass auch Christus und Petrus, der Cardinal und die beiden Figuren der Winde überarbeitet und die vier Heiligen oben offenbar moderne Zuthaten sind. Gestochen ist das Mosaik von Girolamo Mosciano (Vas. IX. 290).

[23] F. Baldinucci Opere, Mailand 1811, IV, 132.

[24] Wir haben hierin sicherlich das Werk, worauf Ghiberti (Comm. 2. zu Vas. I, XVIII) sich bezieht. Von den Predellenstücken (ursprünglich 6) sind 3 vorhanden.

[25] Cancellieri (a. o. a. O.) sagt: „ad ejus (sospitatoris nostri) pedes provolutum Cardinalem Jacobum Caietani de Stefanescis . . qui DCCC Florenor. sumptu.. hujus modi tabulas a Jotto depingendas curavit."

Munde geht ein zweischneidiges Schwert hervor; in den Zwickeln des Giebels sind Propheten in Medaillons. Vier Pilaster, welche die Bedachung tragen, sind mit einem schönen Ornament geschmückt, das je von drei Heiligen- und Evangelistenfiguren in regelmässigen Abständen durchsetzt ist.[26]

Rechts ist das Martyrium des Paulus, links das des Petrus, welcher der Legende gemäss auf sein eignes Begehren[27] mit dem Kopfe nach unten gekreuzigt wird. Lebend und sogar heiter blickend ist Letzterer in dem traditionellen Typus der Kirche gehalten, die Formen ebenso gut proportionirt wie lebendig und elastisch, das Nackte mit überraschendem Verständniss sowohl für Markirung der Körpertheile als für die Muskulatur wiedergegeben; auch das äussere Lineament bewahrt die Biegsamkeit des Fleisches und den Zusammenhang der Muskeln und Gliedmaassen; die Struktur der Nackenpartie ist trefflich. Die Andeutung des Schmerzes, soweit sie Giotto hier wagt, beschränkt sich ausschliesslich auf den Krampf der Zehen und Muskeln in den einzeln festgenagelten Füssen. Ein Weib, Nachahmung der Magdalena, umfasst das untere Ende des Marterholzes, während vor und hinter ihr eine schöne Frauengruppe mit einem Kinde mannigfaltig bewegt den Leidenden beweint.[28] Zu beiden Seiten umgeben Krieger zu Fuss und Ross die Hauptfigur. Hinter den Weibern links vom Heiligen hält Einer mit dem Nerogesicht einen Hammer in der Hand. Der Hintergrund wird rechts und links durch pyramidale Thürme geschlossen. Oberhalb des Kreuzes fliegen zwei Engel mit flatternden Gewändern hernieder, um den Märtyrer zu trösten: der eine mit ältlichen Zügen hält ein offenes Buch, der andre schlägt in die Hände. Im obern Giebelstück erscheint Petrus geflügelt auf einer Wolke knieend von Engeln gen Himmel getragen. Die Spitze des Giebels nimmt die Darstellung Abrahams ein, der das Schwert gegen Isaak zückt; die Seitenzwickel tragen Medaillons mit Propheten; sehr schöne Pilasterfiguren von Heiligen, gleich den oben beschriebenen, vervollständigen das Bild, welches von der dramatischen Darstellungskraft Giotto's würdiges Zeugniss gibt.

Das Gegenstück, Martyrium des Paulus, zeigt den Heiligen noch im Gebete knieend, obgleich das Haupt mit dem Nimbus schon abgeschlagen am Boden liegt; vorn der Henker, der mit schmerzlichem Ausdruck das Schwert wieder einsteckt. Ueberaus naturwahr sind zwei Frauen charakterisirt, welche vor dem Enthaupteten knieen und sich über ihn beugen, und ein Mann, der mit Entsetzen den schrecklichen Vorgang beobachtet. Gruppen von Soldaten mit Schildern, Lanzen und Fahnen,

[26] Die Beschädigung der Tafel rührt vom Reinigen, nicht vom Repariren her. Etliche Köpfe, namentlich die der obersten Engel, sind durch Abreiben um ihre Farbe gebracht worden.

[27] Legenda Aurea Cap. LXXXIX.

[28] Eine derselben, von rückwärts gesehen, wirft die Arme mit einer Bewegung nach hinten, die sehr oft bei Giotto wiederkehrt, so z. B. in der Kreuzigung in der Unterkirche zu Assisi und in der Pietà der Scrovegni-Kapelle, aber an beiden Stellen gewaltsamer als hier.

rechts ein Trompetenbläser, geben der Composition Gleichgewicht. Einer aus der Zahl schaut in der Luft zwei Engel, die eilig herabfliegen und die Hände verzweiflungsvoll ringen. Im oberen Stück des Bildes ist Paulus mit Flügeln auf einer Wolke gen Himmel fahrend dargestellt; sein herunterfliegender Mantel wird von einer Gestalt aufgefangen, die auf einem Hügel der Landschaft des Hintergrundes steht. Der Paulustypus ist auch hier bewahrt. Pilaster und Zwickel sind ebenso behandelt wie auf dem Pendant.

Auf der Rückseite dieser Tafeln sitzt Petrus thronend in Pontifikalien zwischen zwei Engeln, angebetet von zwei Bischöfen mit ihren Schutzheiligen. Der eine in der Mitra, vom heiligen Georg geleitet, ist ohne Zweifel Cardinal Stefaneschi,[29] der andere, in gleicher Tracht, ist durch Nimbus ausgezeichnet, hält ein Buch und wird von einem Heiligen in reichem geistlichen Ornate eingeführt. Individualisirung der Porträts und imponirende Würde der Petrusfigur sowie Noblesse in Haltung und Zügen der Engel bilden die Eigenthümlichkeiten dieses Stückes.[30] Die Pilaster sind hier nur mit Arabesken geziert. Im Medaillon an der Spitze der Bedachung ist ein Engel mit einem Buche, die rechte Hand in deutender Bewegung; er ist in blaue Tunika mit goldnem Gürtel gekleidet.

Auf den Stücken zu beiden Seiten sind Andreas und der Evangelist Johannes (diese sehr beschädigt) sowie Jakobus (eine schöne jugendliche Figur mit Buch und Stab) und Paulus mit dem Schwert über der Schulter gemalt; letztere Beide in Nischen, über ihnen ein Prophet mit Rolle, in den Medaillons der Giebelzwickel über Jenen befinden sich ein Prophet und ein Engel. — Von den drei Predellen sind zwei in je fünf Stücke eingetheilt; das erste derselben — die Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei Engeln thronend nebst Petrus und Andreas — ist durch Grösse des Faltenwurfs bei der Madonna, charakteristische Darstellung des Hauptapostels mit seinen strengen Zügen und durch schöne Haltung und innig religiösen Ausdruck der Engel ausgezeichnet —, das zweite enthält fünf stehende Apostel, das dritte drei Büsten (Lorenz und zwei andre Heilige).[31] Die übrigen Predellen sind zerstört.

Giotto gibt hier der Madonna ernste Würde, die sie dem alten conventionellen Typus näher stellt als gewöhnlich, aber er

---

[29] Auch Cancellieri sagt (a. a. O. p. 1464): „a tergo prima tabula conspicitur S. Petrus sedens, idemque cardinalis Cajetanus in genua provolutus." Er hält ein sechseckiges Ciborium in Händen, aus dessen Beschaffenheit sich vermuthen lässt, dass die oben beschriebenen Tafeln nicht ursprünglich Rücken an Rücken gestanden haben, wie jetzt.

[30] Es ist durch die Zeit sehr schwarz geworden und durch einen senkrechten Sprung beschädigt. Die abgefallene Farbe legt das grundirte Pergament bloss, welches in den Gyps eingearbeitet ist. Der Marmor-Vorgrund des Bildes hat Farbe und Gypsunterlage verloren.

[31] Dieses Predellenstück ist lädirt und scheint durch die Lichter des Altars gelitten zu haben.

giesst eine gewisse Frische in diese archaistische Form und verleiht dem Gesichte bessere Proportionen. Seine lebhafte Naturbeobachtung bestätigt das schöne Christuskind, welches sich damit beschäftigt, an seinen Händchen zu saugen. Das grämliche Kind von ehedem ist zum ernsthaften einfachen Knaben geworden.[32] Dieses Ciborium allein würde schon genügen, Giotto als Gründer einer neuen Malerschule auszuweisen und darzuthun, dass er in Fresko- wie in Tafelmalerei gleiche Meisterschaft besass. Denn es treten uns hier dieselben coloristischen Eigenthümlichkeiten entgegen, wie in den Wandbildern zu Assisi: die Farbe transparent, warm und licht, in den Schatten grünlichgraue Tinten, durch warmröthliche Halbtöne in die Lichter übergeleitet, die mit breitem Pinsel entschieden und gut verarbeitet den Gestalten Rundung geben. Die Draperien, in klaren schönen Grundtönen gefärbt, wirken sanft harmonisch, sind höchst geschmackvoll verziert und mit einer Fertigkeit behandelt, welche die früheren Arbeiten übertrifft.

Vasari und Platina bezeugen zwar übereinstimmend, dass Giotto in einem der Nebenräume der Peterskirche[33] Scenen aus dem Leben der päpstlichen Märtyrer und an den Wänden der Basilika selbst eine Madonna mit Kind und andere Gegenstände gemalt habe,[34] erhalten ist jedoch in Rom von ihm nichts weiter als ein Fresko in der Laterankirche, welches Bonifaz den VIII. im vollen päpstlichen Ornate darstellt, wie er den Beginn des Jubiläums vom Jahre 1300 verkündigt.

S. Giov. in Laterano.

Neben dem Papste stehen zwei Kleriker auf dem Balkon, von denen einer die Schriftrolle mit den Worten „Bonifacius Episcopus“ darhält; rechts steht noch eine vierte Figur. Auf dem grünen Teppich, der über den Balkon herabhängt, ist das Wappen der Orsini zu sehen. Die Verkündigung des Jubeljahres befindet sich in einer Inschrift unterhalb.

---

[32] So sehr diese Bilderfolge von der Zeit mitgenommen ist, so ist sie doch wenigstens von Restauration freigeblieben und gibt volle Rechenschaft über Giotto's Technik.

[33] Vas. XI, 309.

[34] Vas. X, 168 f. Als diese Fresken von Perino del Vaga abgenommen wurden, brachte man sie in dazu präparirten Rahmen in die Orgelnische. Wo sie jetzt sind, ist uns unbekannt.

Geschwärzt durch die Zeit und stark retouchirt, wie es ist, hat das Freskobild allen Farbenreiz verloren, aber bei genauer Betrachtung lässt es doch noch grosse Begabung für Porträt, Ebenmaass und Harmonie erkennen und beweist ausserdem Fortschritt in der Zeichnung namentlich solcher Einzelheiten wie die Augen, denen der Meister jetzt offenbar mehr Aufmerksamkeit widmet. Interessant ist das Stück auch deshalb, weil es bestätigt, dass Giotto nach dem Jahre 1300 noch in Rom gewesen ist.[35] Seines nachhaltigen Einflusses auf die Künstler der Hauptstadt und besonders auf Pietro Cavallini, der sich demselben rückhaltlos hingab, wurde schon gedacht (s. Cap. III); Stefaneschi, welcher Giotto beschäftigte, wurde auch Cavallini's Gönner, und die Fresken in der Apsis zu S. Giorgio in Velabro sowie die Mosaiken in S. Paolo fuori sind redende Zeugnisse seiner Nachwirkung. —

Von nun an tritt Giotto in nähere Beziehung zu seiner Heimath. Gerade in einem entscheidenden Wendepunkte ihrer Geschicke trat er in die Stadt ein.[36] Nach langen und oft zweifelhaften Kämpfen hatte die Republik eine dominirende Stellung in Italien behauptet, die ihr friedlichen Genuss ihrer Erfolge und Ausbreitung ihrer Machtsphäre durch Reichthum und Thätigkeit gegönnt hätte, wäre sie nicht dem alten unheilvollen Naturgesetz italienischer Gemeinwesen verfallen, dass die vollbrachte Abwehr des äusseren Feindes die Einigkeit der Parteien löst und die inneren Streitigkeiten neu entzündet. Uns interessiren die Kämpfe der „Weissen" und „Schwarzen" (Cerchi und Donati) nur insoweit, als sie Licht oder Schatten auf den Weg des Künstlers werfen, den wir vor Augen haben. Parteigänger der Bianchi und ihres Führers Vieri de' Cerchi war bekanntlich Dante. Dieser wurde bei seiner Anwesenheit in Rom während des Jubiläums

---

[35] Laut Ghiberti's und Vasari's Angaben (Comm. 2. in Vas. I, p. XVIII und I, 323) malte Giotto verschiedene Fresken in S. Peter und ein Krucifix in Tempera in S. Maria sopra Minerva. Diese sind untergegangen. Wenn man ihm das Krucifix auf Holz zuschreibt, welches jetzt noch in letzterer Kirche ist, so begreifen wir nicht, mit welchem Rechte.

[36] Zuerst arbeitete Giotto in Florenz (nach Vas. I, 311 f.) in der Badia. Aber die Jungfrau in der Verkündigung, die hier erwähnt wird, ist von Lorenzo Monaco und das Gemälde am Hochaltar ist untergegangen.

mit Giotto näher bekannt;[37] in der kurzen Zeit zwischen seiner Heimkehr nach Florenz und der Rückkehr nach Rom in der Gesandtschaft an Papst Bonifaz, die seinem Exile vorausging, scheint das Verhältniss der congenialen Männer zur Freundschaft gereift zu sein.

Um diese Zeit also, zwischen 1300 und dem Frühjahr 1302 muss Giotto in Florenz in der zum Palast des Podestà (oder Bargello) gehörigen Kapelle den Vorgang aus der Geschichte des Parteilebens seiner Vaterstadt illustrirt haben. Leider hat weder der kunsthistorische Werth des Ganzen noch das Conterfei Dante's, das eins der Bilder enthält, dieses Denkmal vor Zerstörung bewahrt. Aus der schönen Kapelle, die noch über Vasari's Lebenszeit hinaus unberührt stand, wurden durch Einbau einer Zwischendecke zwei Räume gemacht: der obere Raum wurde Gefängniss, der untere Magazin, und wenigstens etliche Wände geweisst.[38] Neuerdings (1841) ist nun der Zwischenboden entfernt und die Kapelle wieder völlig gesäubert worden: die Wände wurden mit Messern abgekratzt und so die Fresken klar gelegt, freilich nicht ohne arge Beschädigungen; in ihrer jetzigen Beschaffenheit fehlt ihnen aller Reiz der Farbe, viele Partien der Composition sind verstümmelt, andere gänzlich ruinirt, aber Plan und Zeichnung, wie sie erkennbar geblieben sind, besitzen immer noch Werth genug.

Kapelle des Bargello.

Der Boden der Kapelle ist ein gestrecktes Rechteck von 936 Quadratfuss[39] Fläche, durch Gewölbe geschlossen. Ueber dem Eingang, welcher sich an einer Schmalseite befindet, ist das Inferno dargestellt,[40] gegenüber an der Fensterwand das Paradies; die Langwand zur Rechten

---

[37] Vas. nennt Dante „coetano et amico suo grandissimo.“ Vgl. bezügl. der Anwesenheit Dante's in Rom Inf. C. XVIII, 28 ff. — Dante's Verbannung wurde publicirt, als er auf der Gesandtschaftsreise in Rom war (April 1302).

[38] Drei Kunstförderer, Kanonikus Moreni, Luigi Scotti und Prof. Missirini hatten bereits in unsrem Jahrhundert die Wiederherstellung dieser Malereien beantragt, aber erst der Energie des Hrn. Seymour Kirkup unter Beistand des Amerikaners Henry Wild und O. Bezzi gelang es, die Indolenz der Behörden zu besiegen. Von ihnen aufgefordert erklärte sich Sign. Marini bereit, für die Summe von 240 Francesconi die Tünche zu entfernen, und die Kosten würden von jenen Herren getragen worden sein, hätten nicht Cav. Remirez di Montalvo und Marquis Girolamo Ballati-Nerli die Ausgaben auf den toskanischen Fiskus übernommen.

[39] Die Höhe beträgt 60, die Bodenfläche etwa 36 zu 26 Fuss.

[40] Sämmtliche Fresken sind in einer Höhe von etwa 11 Fuss über dem Boden angebracht.

der Thür wird von zwei Fenstern durchbrochen, die zur Linken ist in eine Doppelreihe von vier Fresken getheilt, welche in der Tiefe zunächst dem Eingange mit einer Scene aus dem Leben der heil. Maria Aegyptiaca beginnen, woran sich die Communion derselben Heiligen und sodann ausser einer anderen Darstellung aus dem Leben Maria Magdalena's das Noli-me-tangere schliesst. (Hiervon sind nur Stücke der Magdalenenfigur und einer andern übrig, welche ein Herz hält.) Oberhalb in derselben Reihe sieht man die Marien am Grabe (jetzt ruinirt), die Auferweckung des Lazarus, und Magdalena, wie sie dem Heiland die Füsse netzt. Gegliedert werden diese Darstellungen durch ein schönes Ornament, das in rhombische Ecken mit Engeln (Halbfiguren) ausläuft; einer derselben, welcher Wasser aus einer Vase giesst, ist ausserordentlich graziös. — Die Gegenseite, rechts und links an den Fenstern, enthält eine Doppelreihe einzelner Bilder: die Tochter der Herodias tanzend (jetzt fast ganz zerstört), das Wunder des Kaufmanns von Marseilles, und eine ganz unkenntliche Darstellung. Seitwärts der Fenster an der rechten Wand sind gemalte Wappenschilder und Rosen; über dem einen ein Christuskopf. — Die Deckenwölbung ist in vier Felder getheilt, die Ornamenteinfassung entspricht der übrigen und wird durch Rhomben mit Engeln darin unterbrochen, die jetzt fast ganz verschwunden sind. Im Mittelpunkte steht das Lamm auf einem von zwei Hippogryphen gestützten Altar, darum die Evangelistensymbole.[41] — Zwischen den Fenstern steht die Einzelfigur des heil. Venanzius mit Palme und Buch; daneben auf einem Cartello die Invocation des Heiligen, welche mit der Jahrzahl MCCC.... (1337, s. unten) endigt; auf einem tieferen Streifen liest man ferner die Inschrift: „Hoc opus factum fuit tempore potestarie magnifici et potentis militis domini Fidesmini de Varano civis Camerinensis honorabilis potestatis."

Hier muss vorab bemerkt werden, dass die obige Inschrift mit Jahrzahl sich nicht auf die Dekoration der übrigen Wand, sondern lediglich auf S. Venanzio bezieht, den Schutzheiligen des Fidesmini de Varano, welcher im Jahre 1337 Podestà von Florenz war. Dass Giotto mit Ausführung der dortigen Wandbilder betraut gewesen ist, wird von den frühesten florentinischen Geschichtschreibern mehrfach bezeugt. Zuerst geschieht diess in dem lateinischen Manuskript des Filippo Villani aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts; dort heisst es: „Giotto malte sich selbst mit Hilfe von Spiegeln und seinen Zeitgenossen Dante im Altarstück der Kapelle des Podestà."[42] Villani's Chronik brachte der

---

[41] Der Fond der Decken, ursprünglich blau mit goldenen Sternen, ist jetzt weiss, da das Blau abgeblättert ist. In einem der rhombischen Felder sieht man noch einen Engel mit Weihrauchfass.

[42] Das MS. ist betitelt: „De origine

Dichter Antonio Pucci (geb. in Florenz 1300) in seinem „Centiloquio“ in Verse.[43] Im 50. Gesang, welcher keine Transskription der Reimchronik, sondern ein Eulogium Dante's von Pucci ist, heisst es:

„Questo che veste di color sanguigno
Posto seguente alle merite sante,
Dipinse Giotto in figura di Dante
Che di parole fe' si bell' ordigno.
E come par nell' abito benigno,
Così nel mondo fu con tutte quante
Quelle virtù, ch' onoran chi davante
Se porta con affetto nello scrigno.
Diritto paragon fu di sentenze:
Col braccio manco avinchia la scrittura
Perchè signoreggiò molte scïenze
— — — — — — — — — —
Perfetto di fattezze è qui dipinto
Com' a sua vita fu di carne cinto.

Ausdrücklicher als diese Verse ihn enthalten kann der Hinweis auf Dante's Porträt inmitten der Seligen des Paradieses (merite sante) kaum verlangt werden. Weitere Beglaubigung gibt Gianozzo Manetti in seinem Leben Dante's (in den ersten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben): „Sein (Dante's) Porträt ist a Fresko an der Wand der Basilika von S. Croce und in der Capella del Podestà in der Gestalt, wie es bei Lebzeiten Dante's von Giotto, dem berühmtesten Maler jener Zeit, abgenommen war.“ Mit voller Sicherheit schreibt ferner Ghiberti in seinem Commentar diese Fresken dem Giotto zu und ebenso Vasari;[44] Letzterer redet auch ausdrücklich von Porträts Dante's, Brunetto Latini's und Corso Donati's.[45]

Civitatis Florentiae etc.“ Dass der Ausdruck „Altarstück“ nur Versehen war, geht aus der zu Anfang des 15. Jahrh. erschienenen italienischen Uebersetzung hervor, wo einfach „Capella del Podestà“ steht.

[43] Zum ersten Mal 1772 in Florenz in den „Delizie degli eruditi Toscani“ publicirt. Wieder abgedruckt ist der 50. Gesang in der Festschrift zur Feier der Hochzeit Bonghi-Ranalli, den 15. Jan. 1868 in Florenz, unter dem Titel: „In Lode di Dante.“

[44] Vas. p. XIX in Vol. I. u. I, 311.

[45] Dieses ausführliche Zeugenverhör über Giotto's Anrecht an den Fresken im

Bargello. Florenz.

Gehen wir näher auf die Darstellungen selber ein: Das erste Bild an den Seitenwänden zeigt die heil. Maria von Aegypten, wie sie knieend den Segen vom Bischof Zosimus empfängt, der in einer Kirche thront. Ausserdem sind noch Bruchstücke von vier andern Figuren erhalten.[46] — In der Communion kniet die Heilige wieder vor Zosimus und empfängt Hostie und Kelch; rechts ebenfalls ein Kerzenträger.[47] — Beim Noli-me-tangere ist nur der obere Theil Magdalena's und der untere der Christusfigur erhalten nebst einem Stück vom Grabe und fernen Bäumen,[48] doch lässt die Kopfbewegung des Weibes und ihr sehnsüchtiger Blick auf die Schönheit des ehemaligen Ganzen schliessen. Trotz der gänzlich fehlenden Farbe wirkt die ausserordentliche Empfindung in den Conturen und in den Bewegungen der Züge und des Nackens noch immer. — Von der Gruppe der Marien am Grabe sind fast nur Umrisse übrig; die auf dem Grabe sitzende Engelgestalt ist besonders edel, auch kann man noch die Landschaft theilweise erkennen.[49] — Schön charakterisirt ist ferner die Bewegung Christi bei Auferweckung des Lazarus und die lebens-

---

Bargello schien vonnöthen, weil dasselbe jüngst von zwei namhaften italienischen Kunstautoritäten, Gaetano Milanesi und Luigi Passerini geleugnet worden ist. In ihrem dem Magistrate von Florenz bei Gelegenheit des Dante-Jubiläums erstatteten Bericht plädiren sie mit folgenden Gegengründen: 1) Dante's Porträt auf jenem Fresko sei das eines Mannes von etwa 25 Jahren, und müsse also im Jahre 1290 gemalt sein, wo Giotto kaum 15 Jahre alt war; 2) in einem gleichzeitigen Gemälde würde Dante sicherlich nicht in Gesellschaft seines grössten Feindes Corso Donati dargestellt worden sein, 3) Arbeiten Giotto's in jener Kapelle hätten untergehen müssen in dem Feuer, welches am 28. Febr. 1332 ausbrach, oder bei Vertreibung des Herzogs von Athen, infolge dessen der Palast des Podestà im Jahr 1345 völligen Neubau erfordert hätte; 4) unter der knieenden Gestalt auf dem Fresko, welches das Paradies vorstellt, sei ein Schild mit dem Wappen des Tedice de' Fieschi, Podestà von Florenz für die Jahre 1358 u. 59. — Folgendes zur Widerlegung dieser Gründe: ad 1: Das Porträt Dante's zeigte vor seiner Reparatur einen Mann von 30 bis 35 Jahren; ad 2: Es steht gar nichts im Wege, dass Giotto hier den Dante mit seinem Gegner Corso Donati zusammen malte, sollte doch das Bild zum Gedächtniss des freilich in Wirklichkeit vorübergehenden Friedens dienen, der 1301 geschlossen wurde; ad 3: wenn die Kapelle mit dem Palazzo i. J. 1332 zerstört worden wäre, so könnte unter der Figur des Venanzio nicht die Zahl 1337 stehen; ad 4: das angeführte Wappen ist allerdings das des Tedice de' Fieschi, aber wie männiglich sehen kann, ist das eines früheren Podestà damit zugemalt.

[46] Neben dem Bischof zwei Figuren mit Kerzen, deren Köpfe verwischt sind. Rechts von der Knieenden zwei Engelköpfe, oben Spuren von Engeln, die eine Figur gen Himmel tragen.

[47] Die Fleischtöne in der weiblichen Figur sind verschwunden, nur die eingedrückten Linien von Gesicht, Händen und Füssen noch sichtbar, der Rest der Gestalt flott mit dem Haarpinsel in Roth unterlegt; es scheint, als wären die Conturen mit dem Stift über durchsichtiger Zeichnung eingedrückt.

[48] Durch Abkratzung der Farbe ist die herkömmliche grünlichgraue Untermalung der Fleischtöne sichtbar geworden. Die Formen sind roth umzogen, das Haar, in sehr schönen Linien ausgeprägt, bewahrt noch ein feines warmes Gelb, der Mantel, roth unterlegt, hatte sicherlich blaue Lasuren.

[49] Die Hauptsache aber, die Marien und die schlafenden Soldaten, sind zerstört.

volle Zeichnung der Schwestern.[50] — Von der Composition der Salbung Christi durch Magdalena erkennt man nur noch in Umrissen die vor dem Heiland hingeworfene Figur, der mit Simon und einem Andern zusammensitzt, während ein Diener Fleisch bringt; daneben in der Ecke in rhombischem Feld ein schön gezeichneter Engel mit Lanze. Herodes, ein Gast und Stücke der tanzenden Figur Salome's sind die einzigen Reste des nächsten Bildes, welches Giotto vollendeter in der Peruzzi-Kapelle zu S. Croce wiederholt hat. Auch hierneben im Ornamentfeld ein schöner Erzengel, der den Dämon bewältigt. — Besser ist das Bild vom Wunder des Kaufmanns erhalten:[51] es ist eine Gruppe von sechs Figuren, wovon eine kniet; sie stehen zu den Füssen eines liegenden Weibes mit einem Kinde neben sich; in der Ferne ein Schiff, das mit den Wogen kämpft, und Theile einer Gestalt in den Lüften.[52]

Das „Inferno" ist ebenso entfärbt wie die übrigen Bilder, aber von vielen Figuren ist die kühne Anlage in Roth mit tieferem Tone derselben Farbe schattirt auf der Mauer erhalten geblieben. Inmitten steht der colossale Lucifer, genau wie ihn Dante beschreibt:[53] um die Gestalt Schlangen, deren Rachen die Körper von Verdammten zermalmen und nach Lucifer selbst schnappen, in den Fäusten zwei Sünder, die haarigen Beine und Klauen auf dem Leibe eines Niedergeworfenen ruhend, der von zwei schuppigen Affen gepackt ist; rings um ihn Leiber, von Dämonen gefesselt oder gepeinigt, ein Centaur und Einer, der seinen Kopf in der Hand trägt.

Diese Darstellung des Höllenfürsten und seiner grotesken Sippschaft zeigt die Mannigfaltigkeit der Studien und Vorstellungen Giotto's. Aber wie bei Dante die Bildlichkeit oft buchstäblich ist und die Contraste irdisch, so finden wir bei Giotto, der wahrscheinlich die dantesken Ideen vom Dichter selbst entlehnte, nichts weiter als phantastischen Materialismus. Beim vorliegenden Gegenstande jedoch verkörperte der Poet wie der Maler

---

[50] Lazarus selbst ist zerstört.

[51] Der Vorgang, welcher in Darstellungen des 14. Jahrh. oft wiederkehrt, wird folgendermaassen berichtet: Ein heidnischer Kaufmann in Marseilles hatte der Maria Magdalena, die ihm erschienen war, versprochen, Christ zu werden und ins heilige Land zu pilgern, wenn ihm dann Kinder bescheert würden. Sein Wunsch ging in Erfüllung, bald darauf starb sein Weib auf einer Reise und wurde mit ihrem Neugeborenen auf einsamem Felseneiland zurückgelassen. Nach zwei Jahren jedoch, als der Kaufmann den Ort wieder besucht, findet er das Kind lebend an der Seite der Mutter.

[52] Von dieser sind nur die Arme erhalten.

[53] Inferno C. XXXIV. v. 38 ff.:

.. vidi tre facce alla sua testa,
L'una dinanzi, e quella era vermiglia,
L'altre eran due, che s'aggiungieno a questa..
. . . .
Sotto ciascuna uscivan due grandi ali
Quanto si convenia a tanto uccello;
Vele di mar non vid' io mai cotali.
Non avean penne, ma di vipistrello
Era lor modo; . . . .
. . . .
Da ogni bocca dirompea coi denti
Un peccatore, a guisa di maciulla.

Ueberlieferungen aus älteren Zeiten, denn dieser Lucifer hat grosse Verwandtschaft mit dem Cerberus der Antike.[54]

Dem Bilde des Inferno gegenüber ist der Heiland in der Glorie als Fürst der seligen Hierarchie dargestellt, die zu beiden Seiten der Fenster sich vertheilt. Vom oberen Theile ist wenig erhalten, desto reichlicheren Stoff bietet der untere, nicht blos weil die Figuren hier zum grossen Theil wenigstens in den Umrissen gerettet sind, sondern auch weil Giotto hier unter dem Bilde des Paradieses unverkennbar auf den Frieden anspielt, den der Cardinal Acquasparta im Namen seines Herrn Bonifaz des VIII. den Florentinern im Winter des Jahres 1301 aufzwang.[55]

Bargello. Florenz.

Zwei Engel (jetzt zum Theil zerstört), welche über der Lilie von Florenz[56] Wache halten, stellen die Verbindung der beiden Hauptgruppen dar: rechts, nahe dem Fensterwinkel steht die Gestalt eines Prinzen; er trägt auf dem langen Haar, wie es in jener Zeit bei den Franzosen Mode war, eine Mütze mit Kronreif, jung und mit ziemlich hochmüthigem Blick in den majestätischen Mienen,[57] die Arme in weite Aermel gewickelt, führt er eine Reihe stehender Figuren an, zu stolz, um es dem Manne in Magistratskostüm nachzuthun, der weiter vorn kniet.[58] Ausseln und Kleidung des Jünglings sowie die Krone auf seinem Kopf lassen in ihm Karl von Valois erkennen, den Vetter des Königs von Neapel und Sicilien, der durch die Ränke Corso Donati's in die Stadt gerufen, von den widerstrebenden Florentinern als Friedensstifter angenommen wurde.[59] Hinter ihm stehen Dante, Corso Donati, Brunetto Latini[60] und ein Vierter, dessen Gesichtszüge ruinirt

---

[54] Die Farbe des Fresko's ist zwar abgefallen, aber ohne die Politur der Stucklage zu beschädigen, die ihre ursprüngliche Glätte behalten hat. Die Umrisse des Lucifer sind eingeritzt, die übrigen Formen fest liniirt und in röthlichem Braun schattirt. Hinsichtlich des technischen Verfahrens nehmen wir an diesem Bilde eine Vermischung zweier Methoden wahr: buon fresco und a secco retouchirtes Fresko. Man erkennt noch die Nähte von vier grossen Stücken, und es scheint, dass die Conturen theilweise eingedrückt, theilweise aufs Frische gemalt waren. Von diesem Theil ist am meisten erhalten. Das nach dem alten Verfahren behandelte Colorit in Fleisch und Gewändern hat der Zeit, der Tünche und Reparatur nicht widerstanden.

[55] Vgl. unter den Geschichtschreibern der Stadt Florenz namentlich Scipio Ammirato, dell' Istorie Fiorentine etc. Flor. 1600, 4°.

[56] Sie ist jetzt frisch gemalt.

[57] Ein Stück vom Gesicht ist zerstört.

[58] Von dieser Figur ist der grösste Theil des Kopfes zerstört.

[59] „Tempo vegg' io, non molto dopo ancoi,
Che tragge un altro Carlo fuor di Francia,
Per far conoscer meglio e sè e i suoi."
Purgatorio C. XX. v. 70.

[60] Dante zweifellos; vielleicht hat er sogar Antheil an seinem eignen malerischen Denkmal, vgl. Balbo, Vita di Dante, der dafür den Leonardo Aretino citirt. Die übrigen Namen sind Vermuthung. Näheres über die Porträts am Schlusse des Capitels.

sind; weiter hinten noch andere Würdenträger in verschiedenen Attitüden von ruhiger Haltung, und in Reihen zu ihren Häuptern Heilige beider Geschlechter aus der Zahl der himmlischen Schaaren, theils mit Nimbus, theils mit Kronen, baarhäuptig oder mit Draperie, — Gestalten von feinen und graziösen Gesichtszügen und bei aller Würde des Ausdrucks doch voll Leben und Natürlichkeit.[61]

Ebenso ist die Seite links der Fenster angeordnet: hier steht zuerst ein Cardinal im Gebet, das rothe Gewand mit weissem Pelz besetzt, — offenbar Matteo d'Acquasparta,[62] vor ihm ebenfalls betend ein florentinischer Rathsherr, dessen Profil, mit langer Adlernase und Oberlippe, augenscheinlich nach dem Leben genommen ist, an seiner Seite hängt ein Dolch, unter ihm ein Wappenschild.[63] Hinter Acquasparta, dessen breiter muskulöser Körperbau mit der schlankeren Gestalt des Valois contrastirt, steht eine Procession von Figuren in derselben Reihe wie gegenüber, an ihrer Spitze drei, von denen der Letzte deshalb besondere Aufmerksamkeit verdient, weil er einer Figur in den Fresken der Arena zu Padua nicht unähnlich ist, welche gemeiniglich für Giotto selbst gehalten wird. Das Porträt zeigt einen Mann von etwa 25 Jahren; die breite Stirn ist von einer Mütze überschattet, aus der einige Haare herabfallen; sein gelbliches Gewand wird am Halse durch einen kleinen Kragen festgehalten. Der Blick ist nach der andern Fensterseite auf Dante gerichtet.[64]

Dante's Kopf entspricht in allen Stücken der bekannten Maske, welche nachmals allen Künstlern zum Modell gedient hat: die hohe schöne Stirn, die regelmässig geschwungenen Brauen und die etwas eingesunkenen Augen, die Habichtnase, der klassische Mund und das leicht gespitzte Kinn waren freilich bei der Aufdeckung des Bildes ungleich charakteristischer, als im jetzigen Zustande.[65] Das Profil ist neu umzogen und dadurch verdorben

---

[61] Diese Eigenschaften können nur bei ganz genauer Betrachtung wahrgenommen werden, denn etliche Köpfe sind theilweise beschädigt, andere sogar völlig zerstört.

[62] Flecken vom ursprünglichen Roth sind noch zu sehen. Das Kopftuch theilweise verlöscht, auch ein Stück vom Kopfe selbst zu Grunde gegangen. Das Gesicht scheint breit gewesen zu sein, die Nase kurz. Vgl. die früher gegebene Beschreibung seines Grabmals von einem der Cosmaten, Cap. III, S 89

[63] Das Wappen, zum grossen Theil lädirt, ist das des Tedice de' Fieschi, auf einen älteren Schild aufgemalt.

[64] Die Figur im Paradiese in der Arena zu Padua in der dritten Reihe der Seligen, an zweiter Stelle von links, ist dieser ähnlich, nur älter (vgl. Cap. IX.): doch hat sie so wenig wie die im Bargello Aehnlichkeit mit dem sogen. Giotto-Porträt in Assisi; mehr entsprechen sie dem Typus desjenigen, welches ein Jahrhundert nach seinem Tode für Giotto's Monument in S. Maria del Fiore in Florenz gearbeitet ist.

[65] Herr Seymour Kirkup hat das Verdienst, eine genaue Zeichnung vor der Restauration angefertigt zu haben, es ist später von der Arundel-Society publicirt worden und dient als Maasstab für die Veränderungen, die mit dem Originale vorgenommen sind.

worden, der grösste Theil der Iris bis zum oberen Lid mit einem Stück der Wange, welcher zerstört war, ist vom Restaurator neu hergestellt. Nun kann auch die grösste Sorgfalt die Harmonie neuer mit alter Farbe nicht erreichen, da jene sich fortwährend verändert, diese constant bleibt. Hier will es scheinen, als wäre nicht blos die Lücke ausgefüllt, sondern zugleich der Versuch gemacht, das Frische mit dem Originalcolorit durch Lasirung des letzteren in Einklang zu setzen, wodurch der Gesammtton schwächlich gelb geworden und Licht und Transparenz, der edelste Vorzug des Fresko, verloren gegangen sind. Bei der Kopfbedeckung hat man sich nicht mit Herstellung begnügt, sondern sie in Farbe und Form verändert, und zwar so stark, dass die Façon jetzt weder die modische aus Dante's Zeit ist, noch die der zahlreichen Beispiele an Figuren im Capellone degli Spagnuoli zu S. Maria Novella oder zu S. Croce. Ihre gegenwärtige Beschaffenheit, die rothe Kappe mit herabhängendem weissen Sack ist über Gebühr hässlich; ursprünglich war das Ganze roth colorirt.[66] Die Veränderung der Linie und die Einmalung des Saumes zwischen Kappe und Ueberhang war unverzeihliche Willkür. Wenn auch zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts mehrfarbige Kopfbedeckungen getragen worden sind, so haben wir doch schlechterdings kein Beispiel von solcher Zusammenstellung, wie sie jetzt das Bild Dante's verunziert.[67] — Im

[66] Genaue Inspection ergibt, dass der Restaurator beim Abkratzen der weissen Tünche von einem Theil des Hinterkopfes und des herabhängenden Tuchstückes die Farbe mit hinwegnahm; aus einzelnen stehengebliebenen Stellen ist das Roth erkennbar. Der Saum, der jetzt die Mütze mit dem herabhängenden Stück verbindet, ist eine einfache Zuthat des Restaurators, der zugleich auch die Contur durch Lädirung der Kappenspitze verfälscht hat. Und wie das Stück am Hinterkopf, so hätte er dann auch den Ueberhang mit Roth ergänzen müssen.

[67] Gestreifte Kleider und Strümpfe müssen im 14. Jahrh. ziemlich ungewöhnlich gewesen sein, wenigstens erzählt Sacchetti in der Novella LXXIX. Vol. II. sehr launig, wie Boninsegna Angiolini beim Anblick von Figuren mit gestreiften Strümpfen in S. Piero Scheraggio starr vor Staunen war. Die Beschauer gehen verwundert fort und einer sagt, die Streifen seien nicht so ausserordentlich wie die Mode in Siena, wo häufig halb schwarz, halb weiss getragen werde. Von letzterem Kostüm finden sich Abbildungen in den Fresken der Lorenzetti. — Dagegen haben wir zahlreiche Beispiele von einfarbigen Kappen, und eins beweist auch, dass Dante eine rothe zu tragen pflegte. Domenico Michelino malte 1465 ein postumes Porträt des Dichters, jetzt in S. Maria del Fiore, worauf Dante in rother Kappe und rothem Kleid zu sehen ist, und es ist kein Grund, daran zu zweifeln, dass Michelino sich nach dem Bilde im Bargello oder nach



Dante, Corso Donati und Brunetto Latini. Fresken Giotto's im Bargello zu Florenz.

(Zustand bei der Aufdeckung.)



Uebrigen besteht das Originalkostüm Dante's hier aus einer weissen Unterkappe, enganschliessendem, am Halse mit einer Schnur zusammengehaltenen Rock, auf der Brust zurückgeklappt und am Halse mit stehendem Kragen, durchweg roth, nur oben durch einen schmalen weissen Leinenstreifen abgesetzt. Vorn auf der Brust wird eine grüne Weste sichtbar. Er hält mit der Linken ein geschlossenes zum Theil zerstörtes Buch und in der Rechten (genauer mit Daumen und Zeigefinger, welche erhalten sind) einen Stengel mit drei Granaten, vielleicht als Symbole seiner drei grossen Dichtungen.[68]

Interessant ist der physiognomische Gegensatz des gedankenvollen Dantekopfes mit dem des Corso Donati, wenn wir anders in den straffen Zügen des Nachbars, aus denen Körperkraft, Willenshärte und lauernde Tücke sprechen, den Chef der Neri vor uns haben. Corso's Hände sind zum Gebet gefaltet, Stücke der Finger noch erhalten. Von dem vermeintlichen Porträt des Brunetto Latini ist die Hälfte des Gesichtes noch da und zeigt kühne Formen; wie Donati trägt er eine Mütze, aber die Annahme seiner Gegenwart auf dem Bilde hat wenig für sich, da er um 1294 starb[69] und obgleich Dante's Lehrer, von diesem doch ins Inferno versetzt ward.

Die Gruppe als solche beweist am besten für Giotto's Fähigkeit zum Individualisiren. Wenn auch selbst die grössten Bewundrer seinen Gesichtern eine gewisse allgemeine Gleichartigkeit nachgesagt haben, so ist davon hier keine Rede; jede Form ist eigenthümlich und harmonirt doch mit der andern, in den Zügen sind die Charaktere deutlich abgeprägt, und das gilt nicht blos von den oben beschriebenen Porträts, sondern ebenso von den Heiligen und Märtyrern, die er ausserdem darstellt.

Gegenstand und Eigenschaften dieser Fresken weisen auf das Jahr 1301 bis 2 hin.[70] Fraglich kann nur sein, ob Giotto sie

---

dem andern von Giotto gerichtet hat, das ehemals in S. Croce existirte, jetzt aber untergegangen ist. Vgl. darüber Vasari XII, 302.

[68] Die Hand mit dem Zweige ist nur noch in der rothen Untermalung zu sehen, da das Kleid der Nebenfigur, welches als Folie diente, die Farbe verloren hat.

[69] Sein Grab mit moderner Inschrift, welche ihn 1394 sterben lässt, befindet sich in S. Maria Maggiore. vgl Richa, Chiese III, 287.

[70] Carl von Valois kam am 1. November 1301 nach Florenz.

damals auch ausgeführt hat. Jedenfalls lässt sich behaupten, Dante's Porträt würde an so hervorragender Stelle nicht angebracht worden sein, wenn er zu dieser Zeit nicht eine angesehene Stellung in Florenz gehabt hätte. Durch Bande des Blutes mit den Donati verwandt — er war mit Gemma, einer Tochter jenes Hauses, vermählt — und vertraut mit Forese und Piccarda, Corso's Geschwistern,[71] gehörte er als Politiker den Gegnern desselben an und sein Einfluss hat den Fall der Bianchi nicht überdauert. Die Katastrophe bildet das Jahr 1302. Damit stimmt Dante's Porträt, das einen Mann von etwa 35 Jahren zeigt.[72] Kurz zuvor, vom Juni bis August 1300, hatte er das höchste Amt in Florenz innegehabt, und wenn er auf dem Fresko auch nicht den Ornat der Priori trägt, so deutet doch die Umgebung des Prinzen auf hervorragenden Rang. Sonach ist wahrscheinlich, dass die Fresken kurz vor seiner Verbannung gemalt sind, und dieser Zeitpunkt wird durch den technischen und künstlerischen Fortschritt bestätigt, den wir an ihnen wahrnehmen; denn sie zeigen den Meister auf entschieden höherer Stufe als in Rom und Assisi.[73]

---

[71] Vgl. Balbo, Vita di Dante. – Piccarda findet er im Paradiese (Canto III, v. 49): sie war Nonne gewesen, aber mit Gewalt von Corso aus dem Kloster genommen und wider ihren Willen verheirathet. Forese wird in das Purgatorio versetzt. (C. XXIII, v. 48.)

[72] Dante ist 1265 geboren. Aus Corso's Porträt ist schwerer auf das Alter zu schliessen, doch sieht er älter aus als Dante.

[73] Bemerkenswerth ist, dass i. J. 1329, also noch zu Giotto's Lebzeiten in Florenz ein Dekret erging, welches allen städtischen Vorständen und Beamten der „Commune“ die Ausführung oder Veranlassung irgend welcher Gemälde an Häusern oder Plätzen, welche von solchen Beamten bewohnt oder von ihnen im Dienst benutzt würden, nicht blos untersagte, sondern auch die Zerstörung aller diesem Gesetze zum Trotz angefertigten Bilder und Statuen anbefahl. Ausgenommen waren nur solche, welche den Heiland und die Jungfrau oder einen Sieg und die Eroberung einer Stadt zu Gunsten der Florentiner darstellten. Diese Ausnahmebestimmung kam offenbar den Gemälden Giotto's im Bargello zu Gute. Wie werthvoll würde es sein, wenn ein Verzeichniss der kraft dieses Dekrets vernichteten Kunstwerke aufgefunden werden könnte! Das Original des Gesetzes gibt Gaye, Carteggio I, 473.

NEUNTES CAPITEL.

Giotto in Padua.

Als Veranlassung zum Aufenthalte Giotto's in Rom erzählt Vasari die bekannte Anekdote vom O. Hiernach soll Benedikt der IX. einen Legaten aus Treviso nach Florenz geschickt haben, um des Meisters Geschicklichkeit zu prüfen. Dieser geht denn eines Tages in des Malers „bottega", macht seine Aufwartung als päpstlicher Abgesandter, eröffnet die Absichten seines Herrn und bittet sich schliesslich ein Probestück aus. Da nimmt Giotto ein Stück Papier und einen Pinsel voll Roth, stemmt den Ellenbogen in die Seite, sodass der Unterarm als Cirkelbein dient, und schlägt mit Einem Zuge einen völligen Kreis. „Hier ist meine Empfehlungskarte!" — „Soll ich Nichts weiter präsentiren, als das?" fragt der Höfling, der sich geäfft meint. „Es ist genug und mehr als genug;" damit entlässt ihn der Maler. Der Papst war besserer Kenner als sein Abgesandter; er lässt die Probe gelten, die Geschichte wurde von Mund zu Mund weiter erzählt und gab Anlass zu dem Wortspiele mit „tondo"; denn „runder als Giotto's O sein"[1] sagte man sprichwörtlich von groben und derben Naturen. — Vasari schickt diesem Geschichtchen die Bemerkung voraus, Papst Benedikt sei zu seiner Nachforschung durch den Ruf angeregt worden, den die Illustrationen Giotto's zum Leben Hiobs im Campo santo zu Pisa gehabt hätten. Die Anekdote selbst dürfen

[1] Vas. I, 320.

wir hinnehmen, ohne Vasari sehr wegen der Ausschmückung zu tadeln. Nur ist Benedikt der IX. dabei ausser Frage. Selbst Benedikt der XI. bestieg den päpstlichen Stuhl erst nach Giotto's Aufenthalt in Rom, und der Hergang mag daher wol in die Zeit gehören, als der XII. Papst dieses Namens in Avignon Hof hielt. Was aber jene Compositionen zum Hiob betrifft, so muss beiläufig constatirt werden, dass sie nicht von Giotto herrühren, der, soviel wir wissen, nie in Pisa gemalt hat.

Wir folgen unsrerseits nunmehr den Studien des Meisters in Norditalien, in Padua und Verona.

Enrico Scrovegno, ein reicher paduaner Bürger, welcher im Jahre 1301 zur Nobilität Venedigs[2] erhoben worden war, stiftete eine Summe aus dem väterlichen Erbtheil[3] zur Errichtung einer Kapelle in seiner Heimatstadt. Sie wurde 1303 fertig, der Annunziata gewidmet und Giotto auserwählt, ihre Wände zu schmücken,[4] der — wie Benvenuto da Imola ausdrücklich sagt[5] — damals von Dante besucht wurde, und wir können aus unsrer Kunde über des Dichters Aufenthalt in Padua den Giotto's in das Jahr 1306 setzen.[6]

Man hat Giotto ausser der Dekoration auch die Architektur der Kapelle zugeschrieben, eine Annahme, die schwer zu beweisen

---

[2] vgl. Pietro Brandolese, Pitture etc. di Padova. 8°. Pad. 1795.

[3] Reginaldo Scrovegno wird von Dante wegen Wucher und Geiz ins Inferno verdammt (s. Canto XVII, 64).

[4] „L'anno 1303, istituita di M. Enrico de' Scrovegni-Cavalier.“ (Anonymo del Morelli (Jacopo), Bassano 1800. 8°. p. 23 und weiter p. 146: „Fu eretta la chiesuola nel 1303, di che ne fa fede l'iscrizione presso lo Scardeone.“ Vgl. Scardeone, B. Hist. Patav. p. 378 in Vol. VI. p. III. des Thes. antiquitatum J. G. Graevii. Lugd. Batav. 1722. 4°. — Die Weihung soll erst zwei Jahre später erfolgt sein (s. Selvatico, Scritti. Flor. 1859. p. 284.

[5] Benv. da Imola in Muratori, Antiq. Ital. I, 1186.

[6] „Dantino quondam aligerii de Florentia nunc stat Paduae in contrata Sancti Laurentii“ sagt eine Urkunde aus dem Jahre 1306, publicirt in Novelle lettere, Flor. 1748, welche Rosiniund Balbo, vita di D., citiren. — Vasari will ferner wissen, dass Papst Clemens d. V., der Benedikt d. XI. in Perugia gefolgt war, Giotto nöthigte, ihn nach Avignon zu begleiten. Das Exil begann 1305. Sonach musste Giotto in oder nach diesem Jahre durch Frankreich gereist sein (Vas. I, 323). Diese vermeintliche Reise aber sowie die Behauptung, G. habe in Avignon und anderen französischen Städten Fresken und Tafelbilder ausgeführt, wird — wie wir sehen werden — hinfällig. Ueberdiess war G. — wie wir vorab bemerken — 1306 in Padua, und so viele Bilder auch in der Kathedrale und im päpstlichen Schloss zu Avignon existiren mögen, sie sind nicht von Giotto, sondern von Simone Martini von Siena.

sein wird, wie sehr auch die vollkommene Uebereinstimmung des Innenbaues mit dem malerischen Schmucke zu einer solchen Voraussetzung auffordern mag. In ihrer Eigenschaft als hervorragende Denkmäler christlicher Vorstellungen und dramatischer Gestaltungskraft bei einer Einfachheit, welche auch dem ungeübtesten Beschauer deutlich wird, beweisen diese Gemälde, wie tief der Meister trotz grosser Jugend[7] bereits mit menschlichen Charakteren, Typen und Leidenschaften vertraut war. Fassung und Arrangement zeigen die höchsten künstlerischen Principien und ungewöhnlicher Geschmack verbindet sich hier mit erstaunlichen technischen Fertigkeiten.

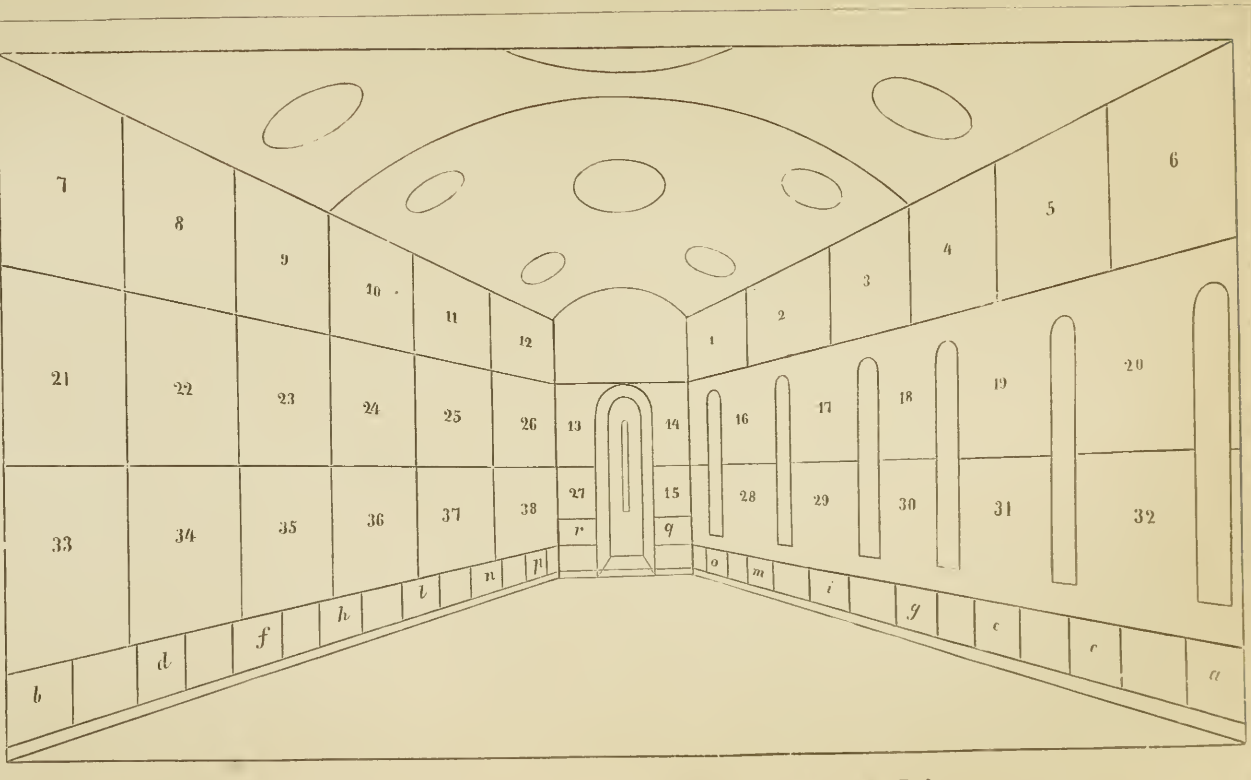
Von dem einfachen Tonnengewölbe, aus welchem die Kapelle besteht, ist der Chor nur durch einen Bogen getrennt, das Licht fällt durch sechs Seitenfenster rechts vom Portal. In der Anordnung der Gegenstände hält Giotto die durch Jahrhunderte üblichen Normen fest, aber mit einem völlig neuen Sinn für ihre gegenseitige Abwägung und Einreihung. Auf der Wand über dem Eingange befindet sich das jüngste Gericht, am Bogen, der zum Chore führt, der Heiland in Glorie von Engeln umgeben, neben ihm die Verkündigung, und in dreifachen Streifen längs der Hauptwände acht und dreissig Scenen aus dem Leben der Jungfrau und des Erlösers. Die Bilder sind durch ein ausserordentlich schönes gemaltes Ornament eingefasst, in bestimmten Zwischenräumen von kleinen verschiedenförmigen Rahmen unterbrochen, welche Darstellungen neutestamentlicher Sujets enthalten. Das Ganze ruht auf einem gemalten Marmorsims, von Consolen und Pilastern getragen, auf deren Zwischenfeldern vierzehn Figuren der Tugenden und Laster grau in grau gemalt sind. — Wie in der Kapelle des Podestà, so ist auch hier das Gewölbe von zwei fingirten Gurtbögen überspannt. Die Bogenleibung ist blau und gestirnt, trägt an den Scheiteln Medaillons mit Christus und Maria und zu den Seiten acht mit Propheten, eine Vertheilung von Sujets und Ornament, die einen vorzüglich harmonischen Eindruck macht.

Am schönsten kommt Giotto's Geschick für Verbindung von

[7] „Adhuc satis juvenis," sagt Benvenuto von Imola.

Skulptur und Malerei mit Architektur in dem fingirten Sims zur Geltung, der wiederum mit gemalten Basreliefs geschmückt ist. Die Ornamente selbst sind sowol im Stil wie in ihrer Verwendung überaus geschmackvoll. — Den Haupteindruck empfängt der Beschauer beim Eintreten von der grossartigen Darstellung des triumphirenden Erlösers. Von da geht das Auge naturgemäss auf die zwar minder feierlich gehaltenen, aber ebenso interessanten Darstellungen der heiligen Geschichte über, welche mit dem alten beginnend zum neuen und Proto-Evangelium weiterführen. Neben dem thronenden Heiland die Verkündigung, zur einen Seite daneben an der Wand die Heimsuchung, — an der Gegenwand Christi Verrath durch Judas, dort Hinweis auf die Geburt, hier auf den Tod des Herrn. — An den Seitenwänden finden wir in geschlossener Folge Hauptepisoden aus dem Leben Maria's und des Heilands. — Dann ebenfalls einander parallel gegenüber auf dem durchlaufenden Marmorsockel die Tugenden mit ihren Gegenbildern. — Am unteren Ende des zum Chor führenden Bogens sind zwei Gemächer grau in grau gemalt, jedes durch eine Lampe erhellt: die eine als Symbol des Lichtes, das zur Tugend leitet, die andre als Rettungszeichen auf dem Weg des Lasters. Die Uebung der Tugenden führt zum Paradiese: dem entsprechend ist die erste der Gestalten, welche diese vorstellen, die Hoffnung, nach der Seite des jüngsten Gerichts zu gewandt, auf welchem sich die Seligen befinden; von den Sünden dagegen wird die letzte, Verzweiflung, durch einen Dämon ins ewige Feuer der Hölle hinabgerissen. — So sind diese Malereien nicht mehr blose Darstellungen gegebener Gegenstände ohne Zusammenhang oder aufgereihte Gruppen, die lediglich auf den Reiz von Bewegungen, Ausdruck und Farbe ausgehen, sondern es herrscht ein bestimmter Ideengang durch. —

Von Alters her war auf die Anordnung gewisser Gattungen von Compositionen in kirchlichen Gebäuden besondere Aufmerksamkeit gerichtet worden. In Ravenna feierten die Apsiden der Basiliken die Majestät des Erlösers, der Jungfrau ward ihre Stätte an einem hervorragenden Theile der Kapellen und Kirchen angewiesen; in S. Angelo in Formis steht der triumphirende Erlöser



Perspektive der Scrovegni-Kapelle in S. Maria dell' Arena zu Padua.



im Chor, die Episoden des alten und neuen Testaments im Schiffe; darunter fanden die Propheten ihre Stelle und oberhalb des Portals das jüngste Gericht. In Pomposa, wo die Scenen der biblischen Geschichte und der Apokalypse von moderner Hand wiederaufgemalt sind, ist den letzteren der Bogen des Querschiffes angewiesen. In S. Francesco zu Assisi ferner wurden die Darstellungen aus dem Leben des Kirchenheiligen unterhalb derjenigen aus der biblischen Erzählung angebracht. Hier in der Scrovegni-Kapelle dagegen sehen wir die Ehrenstelle, welche eigentlich der Jungfrau als der Patronin des Ortes zukam, bereits von der Darstellung Christi eingenommen; Maria und den Verkündigungsengel finden wir erst nebenan in den oberen Aussenfeldern des Bogens, der zum Chor führt. Dann an den Seitenwänden entlang neutestamentliche Bilder und unter diesen Tugenden und Laster, von denen jene noch in Assisi in die Ornamentstreifen der Decke verwiesen waren. An dieser Stelle befinden sich hier nun die alttestamentlichen Episoden, ein Tausch, der tieferen Sinn hat, als auf den ersten Blick klar wird.

Richten wir das Augenmerk auf die Reihenfolge, in welcher die Hergänge des Urevangeliums und des neuen Testaments vorgetragen werden, so beginnen erstere Gegenstände am oberen Streifen der Seitenmauer, rechts vom triumphirenden Erlöser. Von dort laufen die Bilder in zweimal drei Reihen rings am Raum hin, sodass das 38. und letzte unten links neben der Hauptdarstellung schliesst. Wir verzichten auf Detailbeschreibung sämmtlicher Gegenstände und geben zunächst nur ein Verzeichniss mit Hervorhebung der Hauptmomente und des gegenwärtigen Zustandes unter Vorbehalt einzelner ausführlicher Nachträge.

Scrovegni-Kapelle.

N.° 1. Verwerfung von Joachims Opfer. (Gut erhalten.)

N. 2. Joachim kehrt zur Hürde zurück. (Schön und grossartig wirkt hier die Zusammenstellung des alten bekümmerten Mannes mit den beiden verständnissvollen jungen Schäfern.)

N. 3. Der Engel erscheint der heiligen Anna. (Gut erhalten. In der Bewegung der spinnenden Alten an der einen Seite zeigt sich nicht blos naturgetreue Auffassung, sondern auch, verglichen mit dem edlen Matronengesicht Anna's, Sinn und Ausdruck für die specifischen Eigenheiten und Typen verschiedener Volksklassen.)

N. 4. Opfer Joachim's (mittelmässige Composition).

N. 5. Joachim's Vision. (Der erscheinende Engel hat natürliche und schöne Haltung, auch die kauernde Hauptfigur ist gut erfunden und ausgeführt; am schönsten aber eine Schäfergestalt, wie denn das Ganze überhaupt durch erhabene Einfachheit ergreift.

N. 6. Begegnung an der goldnen Pforte.

N. 7. Geburt der Jungfrau.

N. 8. Darstellung der Jungfrau im Tempel. (Ein schönes und wohlerhaltenes Bild.)

N. 9. Die Stecken der Freier Maria's werden dem Hohenpriester gebracht. (Gut erhalten. Der mit Nimbus ausgestattete Joseph ist fein charakterisirt.)

N. 10. Andacht in Erwartung des Blumenwunders. (Ebenfalls gut erhalten, voll schönen Ausdrucks der Spannung in den Jünglingsphysiognomien.)

N. 11. Verlobung Maria's. (Hier ist das Blau der Gewänder gänzlich verblichen.)

N. 12. Maria's Heimkehr. (Sehr schöne, aber durch die Zeit arg mitgenommene Composition. Besonders haben die Gestalten der Jünglinge gelitten, welche mit Trompeten das Brautpaar geleiten.)

N. 13. Der Engel der Verkündigung, knieend.

N. 14. Die Annunziata, knieend. (Eine stattliche und kernhafte Gestalt von ungemein schöner Haltung, das Antlitz voll Sammlung und Würde.)

N. 15. Der Besuch bei Elisabeth. (Durch Tiefe und Ernst der Empfindung und edle Einfalt ausgezeichnet.)

N. 16. Christi Geburt.

N. 17. Anbetung der Weisen. (Schön componirt und mit Anklang an die Auffassungsweise, die nachmals von Fiesole ausgebildet wurde. Die Anordnung hat dieselbe stille Feierlichkeit wie die im südlichen Querschiff der Unterkirche zu Assisi. Auch hier ist das Blau am Gewande Maria's verschwunden und nur die rothe Untermalung noch sichtbar.)

N. 18. Die Darstellung des Kindes im Tempel und Warnung zur Flucht. (Simeons würdige Greisengestalt und die Unruhe des Kindes, das nach der Mutter, die ihm die Hände sorglich entgegenstreckt, zurückverlangt, sowie die Andacht und Theilnahme im Ausdruck der Beistehenden machen das Bild zu einem der anziehendsten des Cyklus. Das Blau der Draperien wieder zerstört.)

N. 19. Flucht nach Aegypten. (Die Festigkeit, mit welcher die bekümmerte Maria das Kind hält, die Gruppirung des Ganzen und das beschleunigte Tempo in Bewegung der mannigfaltig charakterisirten Figuren sind gleich wirkungsvoll wie auf dem entsprechenden Bilde in Assisi und erinnern andrerseits an das Basrelief Giovanni Pisano's an der Kanzel in Pisa, nur dass hier ein schöner Engel als Führer vorausschwebt. Die blauen Gewänder sind ebenfalls abgeschlissen und der rothe Grund blickt durch.)

N. 20. Kindermord. (Locker und minder gut componirt wie

in Assisi; die Kindergestalten nichts weniger als schön, aber die Handlung ist lebendig und das Ganze entbehrt feiner physiognomischer Einzelheiten durchaus nicht. Auch hier ist das Blau gewichen.)

N. 21. Christus in der Synagoge. (Sehr verunstaltet und von Rauch geschwärzt; die Farben zum Theil zerstört, die erhaltenen rauh und ungefällig.)

N. 22. Taufe Christi. (Hier besonders der Gesichtsausdruck der Haupt- und Nebenfiguren bedeutend.)

N. 23. Hochzeit zu Kana. (Gut erhalten, bis auf die blauen Stellen; bemerkenswerth ist die klassische Form der Weingefässe.)

N. 24. Auferweckung des Lazarus.

N. 25. Einzug in Jerusalem. (Sehr lädirt, besonders in den blauen Partien der Gewänder und des Himmels.)

N. 26. Vertreibung der Krämer aus dem Tempel. (Der Composition fehlt es nicht an Schönheiten, doch ist das Pöbelhafte etlicher Köpfe auffällig.)

N. 27. Bestechung Judas Ischarioth's. (Dem in scharfem Profil gehaltenen Verräther greift ein Teufel von hinten an die Schulter.)

N. 28. Abendmahl. (Ziemlich monoton im Arrangement. Das Blau der Draperien ist durchweg verschwunden und die Heiligenscheine sind mit Ausnahme desjenigen Christi schwarz geworden.)

N. 29. Christus wäscht den Jüngern die Füsse. (Gehört nicht zu den besten des Cyklus und zeigt rohe Behandlung. Die Gewänder sind auch hier zerstört.)

N. 30. Der Judas-Kuss. (Roh, vom unteren Theile der Figuren ist die Farbe abgeblättert, so dass die Untermalung blossliegt.)

N. 31. Christus vor Kaiphas. (Mittelmässig componirt und unsorgfältig ausgeführt; der rothe Grund statt des Blau sichtbar.)

N. 32. Geisselung Christi. (Dürftig in Composition und Wiedergabe, der Heiland bewegungslos und starr blickend.)

N. 33. Kreuzschleppung. (Giotto hat der trivialen Auffassung nicht ganz widerstanden, den Heiland von der Last des gewaltig grossen Kreuzes ermüdet darzustellen. Der Ausdruck der Jungfrau ist über Gebühr männlich. Die Gewänder sind durchweg lädirt, auch die Hintergrundfiguren haben stark gelitten.)

N. 34. Kreuzigung.

N. 35. Pietà.

N. 36. Noli me tangere.

N. 37. Himmelfahrt. (Eine treffliche Composition, in welcher der Künstler die lebendige Körperbewegung gut zum Ausdruck bringt, wie auch das Ganze entschiedenen Fortschritt im Vergleich zu der primitiven Darstellung in Assisi aufweist, wo die Gestalt Christi theilweise verhüllt ist, während sie hier ganz sichtbar auf einer Wolke emporschwebend von Engelschaaren geleitet wird. Unten knieen die Apostel und Maria mit dem Ausdruck der Hingebung und Beseligung.)

N. 38. Ausgiessung des heiligen Geistes.

Erinnern wir, dass Giotto in dem Cyklus der evangelischen Geschichten sowol die Geburt der Jungfrau als die Christi zu malen hatte; bei ersterer Darstellung verwendet er einige der herkömmlichen anziehenden Motive auf höchst erfreuliche Weise, bei der andern wählt er den Moment, wo die Mutter das Kind einer Magd reicht. — In der Wiedergabe der Taufe wagt er sich nicht über die seit sieben Jahrhunderten fixirte Compositionsweise hinaus;[8] allerdings steht Christus hier in einer Grube, und zur Rechten, von zwei Nebenfiguren begleitet, Johannes, der ihm das Wasser über's Haupt giesst, links ein Engelpaar mit den Kleidern. In der frühesten Darstellung der Scene, zu Ravenna, ist der Uebelstand, beide Ufer des Jordan nah aneinander zu rücken, durch Anbringung des Flussgottes vermieden, dem der Dienst übertragen wurde, welchen später Engel versehen mussten, aber die allmälige Austilgung heidnischer Bestandtheile im Laufe christlicher Kunstentwicklung scheint den Malern die Unterordnung unter den einmal festgestellten Typus dieser Composition aufgenöthigt zu haben, und wenn uns heute schwer verständlich ist, warum man die dienenden Engel nicht wenigstens fliegend darstellte, so bedeutet uns die Folgerichtigkeit mittelalterlicher Vorstellungsart, dass den Sendboten des Herrn bei einer Handlung, die den Menschgewordenen selbst in irdischer Verfassung zeigt, das Gleiche um so mehr ziemte, als sie ihm ja unterthan sind. Jedenfalls muss ein sehr gewichtiger Grund vorgelegen haben, wenn Giotto, der Altüberkommenes so vielfach umgestaltet und verbessert, grade hier an der Tradition festhielt.

Die Composition der Auferweckung des Lazarus ist ein redendes Beispiel der Buchstäblichkeit, mit welcher der Künstler den biblischen Text innehielt. Sie gehört zu den hervorragendsten und schönsten des ganzen Cyklus, aber genauer kann der Erzählung des Johannes (Cap. XIX, v. 40) nicht entsprochen werden: in Linnen gewunden und aller Bewegung unfähig steht der Todte aufrecht und erhält von links her Christi Anruf, vor welchem Maria und Martha knieen mit dem Ausdruck stärkster Zu-

[8] Er hat dafür auch Tadel erfahren, s. Ruskin's Comment. zu den Fresken der Arena-Kapelle in den Publikationen der Arundel Society.

versicht und Hoffnung in Geberden und Antlitz. Staunen und Dank bewegt die Gestalten der Umstehenden und in der Haltung der Menge herrscht durchaus Sammlung und Anstand. Zwei zur Rechten sind beschäftigt, den Deckel der Gruft aufzurichten.[9]

Die Kreuzigung dagegen erreicht bei aller Schönheit und dramatischem Vortrag doch nicht ganz die Wirkung wie in der Unterkirche zu Assisi. Von der Behandlung des Nackten in der Kreuzigung Petri in Rom ist bereits genug gesagt worden; hier begnügen wir uns mit der Bemerkung, dass die Proportionen des gekreuzigten Christus correkt, Formgebung und Ausdruck würdig und gewandt sind. Die Züge athmen Leiden, der Mund ist geöffnet, aber hier haben wir Nichts mehr von der grässlichen Verzerrung früherer Darsteller, dem gedunsenen Leib der Krucifixe lucchesischer, pisanischer und aretinischer Schule. Ausgeprägt ist der Moment des Sterbens, da der Engel das letzte rinnende Blut aus der Seitenwunde auffängt; die Hände sind etwas gekrampft, aber die Beine schliessen gut und ruhig, das Haupt ist nach links geneigt zu Maria hin, die ohnmächtig in die Arme des Johannes und der heiligen Frauen sinkt. Immerhin herrscht in der Gruppe mehr Energie als Empfindung vor, und diess erscheint als durchgehender Charakterzug der Scrovegni-Fresken, die mehr als jene im südlichen Querschiff zu Assisi florentinische Wucht und Würde an sich tragen. Auch die Jungfrau scheint nach dem Modell eines gewöhnlichen Weibes in gleichem Zustande entworfen und zeigt jene Tendenz zu genauem Naturstudium, deren höchste Vollendung den Stil Lionardo's auszeichnet. Gleiches gilt von dem Johannes, dessen Haupt auf breitem gewaltigen Nacken aufsitzt. Der Engel, der „uccel divino“ nach Dante's herrlicher Auffassung, zerreisst sein weisses Kleid und entblösst die Brust mit ausserordentlichem Ungestüm, — auch hierin also überwältigt dramatischer Ausdruck die Innigkeit.

Besser und den Darstellungen zu Assisi ähnlicher kommen Majestät und Würde des Heilands in dem von Giotto gemalten

---

[9] In Assisi in der Capella della Maddalena, deren Malereien fälschlich dem Buffalmacco zugeschrieben worden sind, hat ein Schüler Giotto's diese Composition copirt, aber durch Veränderungen sehr entstellt.

Krucifix zur Geltung, welches in der Höhe des Sanktuariums der Kapelle hängt. Der Kopf, voll Ruhe und Ergebung, spricht die Idee des Gottmenschen, die einfach christliche Vorstellung des Erlösers, der für die Sünden der Welt stirbt, fasslicher als irgend ein bisheriges Bildwerk aus, wenngleich auch hier wieder das rein ästhetische Element dem religiösen überlegen ist, das sich bei Fiesole zur äussersten Entsagung steigert. — Uebrigens hat Giotto zahlreiche Krucifixe gemalt; von einem in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz ist die historische Beglaubigung erhalten. Im Testament des Ricuccio quondam Pucci aus dem Stadtquartier dieser Kirche, datirt vom 15. Juni 1312, wird ein Legat von 5 Pfund kleiner Florene zur Beschaffung des Oeles für die ewige Lampe ausgesetzt, welche in der Dominikanerkirche vor dem Krucifix brennen sollte, das durch den „egregium pictorem nomine Giottum Buondonis,[10] qui est de dicto populo Sancte Marie Novellae" gemalt sei. Der nämliche Erblasser stiftete 20 Pfund an die Dominikaner zu Prato, ebenfalls zur Erhaltung einer Lampe vor einem Bilde Giotto's in dem Kloster derselben.[11]

S. Mar. Novella. Florenz.

Dieses Krucifix — jetzt in S. Maria Novella zu Florenz — wird zwar dem Giotto zugeschrieben, ist aber offenbar von einem Künstler, der sich noch nicht vom Einfluss der alten mangelhaften Vorbilder losgemacht hatte. Allerdings hat es etwas Giotteskes in der Haltung und kann von Puccio Capanna herrühren, aber das ist durchaus unsicher.[12]

Zwei echte Krucifixe von Giotto existiren noch in S. Marco und in der Gondi-Dini-Kapelle der Frati Umiliati von Ognissanti zu Florenz; ein drittes, in S. Felicità, kann — wenn auch mit geringerer Wahrscheinlichkeit — in dieselbe Classe gesetzt werden. Diese Arbeiten nun, die ihrem Gegenstande nach recht eigentlich Prüfsteine des Genies christlicher Maler im vierzehnten

---

[10] Das Dokument (vgl. Not. 4 zu Vasari I, 329) dient mit zum Beweise, dass Giotto's Vater wirklich ein Buondone war.

[11] Ebend.

[12] Vasari (I, 329) erwähnt ein Krucifix in S. M. Novella, das theilweise von Giotto, theilweise von Puccio Capanna ausgeführt gewesen sein soll. Wenn das in S. Maria Novella mit dem hier gemeinten identisch ist, so mag es von Puccio sein, dessen Stil unbekannt ist, aber die Zeichnung ist sicherlich nicht von Giotto.

Jahrhundert sind, verdeutlichen den strikten Gegensatz von Giotto's Begabung zu der seiner unmittelbaren Vorgänger. Hier erkennt man, wie er nach all' den verschiedenen Anläufen und Verirrungen der letzten Jahrhunderte mit einem Mal das edelste und würdigste Ideal jenes Sujets verkörpert; und wie schwer er darin zu übertreffen war, lehrt die florentinische Kunstgeschichte der Folgezeit. Denn kein einziger von seinen Schülern vermochte den von ihm hingestellten Typus zu verbessern; einzig Fiesole hat nachmals dem Bilde des Gekreuzigten durch Milde, Schwärmerei und Entsagung neuen Inhalt gegeben, aber eben damit ward die mächtige Realität der Vorstellung preisgegeben, welche das Zeitalter Dante's charakterisirt, und das naturwüchsigere Ideal, so schön und rein es auch war, in das religiös-mönchische umgeformt.[13]

Die frühere Auffassung des Gekreuzigten, welche ihn aufrecht und lebend mit nebeneinander befestigten Füssen zeigt, ist ohne Zweifel der Umgestaltung vorzuziehen, welche pisanische, lucchesische und aretinische Maler vornahmen. Giotto hat wol in bewusstem Widerspruch zu jenem niedrigen Realismus die Figur meist aufrecht, wenn auch leblos und mit sanft geneigtem Haupt dargestellt. Er gab dem Lineament die angemessenste Form, aber seine grösste That bestand darin, dass er den Typus derselben neu belebte und auf seine Einfachheit wieder zurückführte. So gab er der gelassenen und edlen jugendlichen Gestalt bei gewissenhafter anatomischer Durchführung der Gliedmaassen sowol wie der Muskulatur den Ausdruck des Leidens ohne Krampf und die Weihe der Linienharmonie und Mässigung. Kein materieller Ueberschuss an Muskelformen, keine unnöthige Schaustellung von Rippen und Sehnen stört uns wie an Skulpturen der Pisaner, und wenn auch die schöne Formgebung der Mosaisten des Baptisteriums von Ravenna, die darin das Beste ihrer Zeit geleistet hatten, noch nicht erreicht wird, so knüpft doch Giotto hier wieder an und bringt ein Ideal hervor, das der christlichen Empfindungsweise noch angemessener ist, als jenes.

---

[13] Am deutlichsten in der Kreuzigung von Fiesole im Markuskloster zu Florenz, wo der heil. Dominikus den Fuss des Kreuzstammes umfasst.

Zu den Eigenthümlichkeiten der Krucifixe des vierzehnten Jahrhunderts gehört die Beseitigung der Nebentafeln. So auch bei demjenigen Giotto's oberhalb des Portals im Innern der Markuskirche zu Florenz.[14]

S. Marco. Florenz. Am Ende der Kreuzarme sehen wir in Brustbildern Maria und Johannes wehklagend; aber das Medaillon zu Häupten des Gekreuzigten trägt nur einen Pelikan, der sich die Brust hackt; am Fusse des Stammes der Todtenkopf als Symbol Adam's und eine kleine Figur im Gebet. Der Nimbus befindet sich hier wie gewöhnlich auf vortretender Holztafel, das Colorit ist leicht und klar. — Verglichen mit dem Krucifix in der Scrovegni-Kapelle und der gleichartigen Darstellung in der Unterkirche zu Assisi, steht dieses ersterem gleich, aber letzterem ein wenig nach.

Ognissanti. Florenz. Das Krucifix der Gondi-Dini-Kapelle[15] zu Ognissanti ist durch das Medaillonbild des segnenden Heilands mit dem Buche gekrönt. Schöne Conturen und würdiger Typus zeichnen das jugendliche von reichen Locken umwallte Haupt aus, das die Idee der Allmacht ausdrücken will. (Der erhobene Arm mit gebeugter Hand entspricht der Darstellung über der Thüre des südlichen Querschiffes der Unterkirche zu Assisi.) Die klaren Töne des Fleisches und der Gewänder sind trefflich gestimmt. Zu den unruhigen und etwas übertriebenen Geberden der Maria und des Johannes an den Enden des Querarmes steht die Ruhe der Hauptfigur in eigenthümlichem Gegensatz, wenn auch das Motiv des gekreuzigten Körpers und die Züge der Linien nicht so einfach und gemessen geführt sind wie bei den vorerwähnten Darstellungen. Dagegen ist die Anatomie correkter, der Schmerzensausdruck stärker, die Hüften breiter als sonst; die Füsse sind übereinander genagelt und die Hände etwas eingekrampft. Die Abwägung der Theile befriedigt die Erwartung nicht ganz, aber der Gesammtumriss übertrifft dennoch Giotto's bisherige Leistungen dieser Art. Die Lichter und das an sich harmonische Colorit sind — scheinbar absichtlich — ziemlich leichenhaft.

S. Felicità. Florenz. Am Krucifix zu S. Felicità in Florenz ferner (an der Wand gegenüber dem Hochaltar), welches in Charakter, Typus und Conturführung mit giottesken übereinstimmt — oberhalb befindet sich auch der Pelikan —, bemerken wir Steigerung in der Kunst der Gliedermodellirung und der Anatomie überhaupt. Maria und Johannes in Trauer, letzterer den Kopf in die Hand gestützt, beide an den Enden des Horizontalbalkens, sind sprechende Figuren. Lichter und Schatten sind durchaus gut abgewogen, aber die Technik weist über Giotto's Zeit hinaus.

---

[14] Dem Krucifix folgte beim Umgang in der Regel viel Volks: kraft letztwilliger Bestimmung verpflichtete Mona Fantini 1357 die Silvestrini-Mönche des Klosters zur Unterhaltung einer ewigen Lampe vor demselben. (Vgl. Ricca, a. a. O. VII, 143.)

[15] Erwähnt bei Vasari I, 331.

Immerhin bleibt es schwierig zu entscheiden, wer von Giotto's Schülern — vorausgesetzt, dass der Meister selbst ausser Spiel ist — so Hervorragendes geleistet haben kann.

Wir kehren nach diesem einleitenden Excurs zu näherer Betrachtung der Scrovegni-Fresken in Padua zurück.

Giotto's Pietà daselbst ist nicht blos eine der schönsten Compositionen des Cyklus, sondern bezeichnet fast den Höhepunkt in der hier entfalteten Kunstrichtung überhaupt.

Scrovegni-Kapelle. Padua.

Höchst interessant ist die allmälige Umformung dieser Darstellung von dem Typus an, welchen die Unterkirche zu Assisi zeigt, bis zu der künstlerischeren Fassung, wie sie hier vorliegt. Dort sehen wir den Heiland ausgestreckt auf dem Rande des Vorgrundes; die Mutter, die Marien und die Jünger sind zu Häupten, zu Füssen und zur Seite derart aufgestellt, dass der volle Anblick der Hauptfigur nicht gestört wird. Nun aber fügt Giotto der Gruppe drei Figuren hinzu und stellt sie in einer Weise auf, die eine schön abgewogene fein arrangirte Composition abgibt: Maria hält Kopf und Schultern des Leichnams auf ihrem Schoosse und im Kreis um sie stehen und sitzen eine Gruppe wehklagender und helfender Frauen, einige ganz verhüllt; zu jeder Seite des Todten ein Weib, welches Christi Hand küsst, weiter zurück Johannes, Blick und Oberkörper voll Harm nach unten auf den Leichnam geneigt und die Arme hinter sich streckend, ein Motiv, das jetzt bei Giotto häufig wiederkehrt. Magdalena hat die Füsse des Herrn stilltrauernd erfasst; hinter ihr stehen zwei heilige Freunde. der jüngere mit herabhängenden Armen und gefalteten Händen theilnahmvoll, aber gefasster zuschauend. Ueber dem Ganzen fliegen zehn Engel, wilden Schmerz, Schreck und Erstaunen in Blick und Geberde. Jede einzelne Gestalt scheint von individueller Empfindung bewegt. Die Ausführung des Fresko's ist äusserst sorgfältig, bei der Christusfigur in überraschendem Grade. Aber neben dieser minutiösen Arbeit begegnet der breite und leichte Pinsel des Meisters, der die Lichtmassen vollendend darüberlegte.

Wenn auch nicht von gleich hervorragendem Interesse, ist doch das Noli me tangere aufmerksamer Betrachtung werth. Magdalena, tief verhüllt, hat hier nicht den sehnsüchtigen Blick, der ihre Darstellung im Bargello so anziehend macht, sondern scheint mehr betroffen von der Abwehr des Heilands, aber dieser lässt erkennen, was demjenigen in Florenz mangelt.[16]

Mit den Tugenden und Lastern[17] schliesst die monumentale Predigt des Künstlers ab; jenen gibt er die Richtung nach dem

[16] Zu vergl. ist auch die Copie derselben Composition in der Capella della Maddalena in der Unterkirche zu Assisi.

[17] Vgl. den beigegebenen Plan, die Tugenden unter a, c, e, g, i, m, o, die Laster: b, d, f, h, l, n, p.

Bilde des Paradieses, diese sind dem Inferno oberhalb des Thores der Kapelle zugewandt.

Scrovegni-Kapelle. Padua.

Die „Hoffnung", von Niccola Pisano an den Kanzelskulpturen zu Siena als ein gen Himmel blickendes Weib dargestellt, hatte später durch Andrea Pisano (an den Bronze-Thüren des florentiner Baptisteriums) Flügel als Attribute bekommen und erscheint dort sitzend, aber Blick und Arme in höchster Zuversicht aufwärts nach einer über ihr schwebenden Krone gewandt: Giotto nun bildet sie mit Flügeln und aufrecht, aber scheinbar vom glühenden Verlangen nach der Krone emporgezogen, die der Heiland ihr zeigt. Im Kostüm und den Faltenmotiven sowie in Formgebung des Profils und des Haarwuchses hält er sich ziemlich genau an die strenge Glätte eines antiken Basreliefs. — Wie Hoffnung in bloser Sehnsucht schon sich des Zieles vergewissert, so straft sich das Gegenbild, Verzweiflung, in ihrem Gebahren selbst; dieser Gedanke ist es, den Giotto zum Ausdruck bringt. Die „Verzweiflung" erscheint als garstiges Weib mit geballten Händen, die bereits im Todeskampfe zuckt, den sie durch Erhängen selbst herbeigeführt hat. Der Dämon zerrt sie mit einem Haken dem Abgrunde zu.

Die „Milde" war schon in Assisi in der Allegorie der Armuth von Giotto als ein Weib dargestellt, von deren Haupt eine dreifache Flamme loht; hier trägt sie ausserdem den Kranz auf der Stirn und ein Gefäss mit Blumen und Früchten in der Rechten. Voll Selbstverleugnung emporschauend bietet sie mit der Linken ein flammendes Herz dem Herrn dar, der in kleiner Halbfigur aus der oberen Ecke herabreicht.[18] — „Neid" an der Gegenseite contrastirt höchst sinnreich: mit Krallen, statt Händen einen Beutel packend und mit Hörnern, von einem Stück Zeug umwunden, auf dem Kopfe steht sie mitten in Flammen, an der Stirn von einer Schlange gebissen, die aus ihrem Munde kriecht.

Bei Darstellung des „Glaubens" erinnern wir uns der ziemlich gezwungenen Symbolik Niccola Pisano's an der Kanzel zu S. Giovanni in Pisa.[19] Giotto gibt eine majestätische Gestalt mit spitzem hutartigen Diadem, ganz von vorn gesehen, die ihr Scepter mit dem Kreuz auf ein niedergeworfenes Götzenbild stemmt und eine aufflatternde Rolle mit dem Credo hält. (Der Sinn der beiden Köpfe, die aus den oberen Ecken herabschauen, ist jetzt schwer zu enträthseln.) — Das Pendant „Unglaube" ist eine behelmte Gestalt in weiten Gewändern; sie blinzelt und trägt auf der rechten Hand ein Idol, welches, mit einem Strick an ihrem Halse festgebunden, die strauchelnde den Flammen zuzulocken scheint, die aus dem Vordergrunde züngeln; eine von oben sich herabbeugende kleine Greisenfigur mit Schriftrolle soll vermuthlich die Warner-

---

[18] Das Bild ist leider durch einen Sprung in der Mauer, der es in zwei Stücke spaltet, arg verstümmelt. Ursprünglich hat sich hier eine Thür befunden.

[19] s. Cap. IV, S. 104.

stimme andeuten, aber sie, deren Ohren durch Mützenklappen bedeckt sind, scheint taub und achtlos.

Die unentwegte „Gerechtigkeit“ hat Giotto trefflich in einer majestätischen sitzenden Figur mit Krone, Tunika und Mantel, ganz von vorn gesehen, verkörpert, welche die Schaalen einer Waage, deren Balken scheinbar auf ihren Achseln ruht, in gleicher Höhe hält; auf einer derselben steht ein geflügelter Engel, ähnlich antiken Victorien, welcher eine vor einer Bank mit Ambos knieende Figur[20] (den Fleiss) krönt; auf der andern der Zornengel, der einen Verbrecher enthauptet. Ergänzt wird der Sinn dieser Allegorie noch durch ein daneben angebrachtes fingirtes Basrelief, worauf eine schöne Gruppe von drei Gestalten — eine Tamburin schlagende Figur vor zwei Tänzern — und zu jeder Seite zwei von der Jagd heimkehrende Reiter grau in grau gemalt sind: wo Gerechtigkeit waltet, gedeihen die Künste des Friedens. — „Ungerechtigkeit“, männlich und von unedlem Ausdruck, aber im Ornat eines Richters, sitzt in einer Festung, deren Zugang Bäume sperren; die Linke fasst das Gefäss des Schwertes, die Rechte, eine Klaue, hält einen Schaft mit Doppelhaken, sodass Raubsucht und Begierde als Genossinnen angedeutet sind. Im Relief darunter sieht man rechts eine entblösste Frauengestalt, von Soldaten geplündert, denen sich noch andere mit vorgelegten Lanzen zugesellen, links einen Dieb, der ein störriges Maulthier über der Leiche eines Mannes am Zügel hält. In so sprechenden Parallelismen wusste Giotto den Gegenstand zu erschöpfen.

Die Selbstbeherrschung der „Mässigung“ wird in einer schön drapirten ruhigen Gestalt veranschaulicht, die mit dem Attribut eines Gebisses angethan das Schwert hält, das sie mit einem Gurt in der Scheide fest bindet, — „Zorn“ dagegen durch ein Weib mit aufgedunsenem Gesicht, zusammengebissenem Munde und aufgelöstem Haar, welche das Kleid von der Brust reisst.[22]

„Tapferkeit“, von Niccola Pisano im Gewand eines jugendlichen Herkules dargestellt,[23] erscheint hier als geharnischte Frauengestalt, bis zu den Augen durch ein Schild mit dem Löwenbilde in getriebener Arbeit gedeckt, an dessen Oberfläche die Pfeile des Schicksals stumpf geworden sind. In der Rechten trägt sie eine scepterartige vierschneidige Waffe, den Kopf bedeckt die Löwenmaske. — „Unbeständigkeit oder Wankelmuth“ ist ein Mädchen, das sich vergebens auf einem Rade aufrecht zu erhalten sucht, welches über glatten Marmor rollt; der schon verlorene Schleier flattert hinweg und gibt dem Bilde den Anschein der Bewegung. — „Weisheit“ ist janushäuptig gebildet, ein Antlitz alt, das andre jugendlich sitzt sie mit dem Cirkel in der Hand vor einem Pulte, auf dem ein Buchgestell liegt, und hält einen Spiegel; gegenüber „Thorheit“, ein dickleibiges groteskes

[20] Der Kopf derselben ist zerstört.

[21] Von dieser Fig. gilt dasselbe.

[22] Der Kopf ist ein wenig beschädigt.

[23] Vgl. Cap. IV.

Frauenbild mit Kopfputz von Federn, die in der Rechten eine Keule hält und mit der Linken eine herausfordernde Geste macht.[24]

Während Giotto bei Ausführung des Hauptcyklus offenbar in Gemeinschaft mit Schülern arbeitete, ist unter diesen Allegorien wol keine, an die er nicht selbst Hand gelegt hätte, wenigstens ist er nie wählerischer im Material oder geistvoller und sorgfältiger verfahren als hier. Das Resultat ist höchstmögliche Einheit schöner Formgebung und feiner Charakteristik mit Leichtigkeit und Präcision der Hand, grosser Farbenmodellirung und breitplastischer Wirkung verbunden.

Bei der Darstellung des jüngsten Gerichts oberhalb des Portals und seiner sehr ausgedehnten Wandfläche hat der Eifer von Schülern ohne Frage das Seinige hinzugethan, und man erkennt wenigstens am Inferno deutlich, dass ihre Arbeit unter dem Niveau der übrigen Malereien steht. Immerhin hat dieses Gemälde compositionelle Verdienste von ungewöhnlicher Art.

Jüngstes Gericht.

Rechts und links unterhalb des schmalen dreifachen Kuppelfensters, das dem Raume aus höchster Höhe Licht zuführt, scheinen je drei Engelherolde im Waffenschmuck, das himmlische Gerichtstribunal zu erschliessen, worüber Sonne und Mond leuchten. Dicht hinter ihnen drängen sich Legionen von Engeln mit Waffen und Trophäen in je drei grossen Massen, die Hoheit Christi zu verherrlichen, der darunter in ovaler Glorie sitzt, von zahllosen Cherubim und Seraphim getragen. An den vier Diagonalenden lassen die Erzengel den Posaunenruf zum Gericht erschallen, indess der colossale aber jugendliche Heiland in rother Tunika und blauem Mantel, der von den Schultern herabgesunken ist, die Rechte zum Empfang der Seligen öffnet, denen sein Antlitz zugewandt ist, und mit der Linken die Missethäter von sich weist. Neben seinen Füssen seitwärts sind zwei gerüstete Gestalten mit Greisenköpfen, Centaurenkörpern und Bocksfüssen mit Lanzen in der Hand in wachsamer Geberde.[25] In langer Reihe zu beiden Seiten sitzen auf Thronen die Apostel, alle entsprechend individualisirt und — zum ersten Male — perspektivisch angeordnet.[26] Links zu den

[24] Völlig neu auf frischem Bewurf gemalt; von Giotto's Figur sind noch Spuren an den Rändern der jetzigen sichtbar. — Zu vergl. über die Bilder der Kapelle: Selvatico, Sulla Cappellina degli Scrovegni nell' arena di Padova, Pad. 1836, wo auch Abbildungen gegeben sind. — Eine vollendete Wiedergabe bieten neuerdings die Photographien von C. Naya, Venedig 1865.

[25] Von diesen Figuren ist die zur Rechten theilweise verlöscht.

[26] Ein Stück der linken Seite des Fresko's ist zerstört und der Bewurf abgefallen, wodurch eine ganze und eine halbe Apostelfigur und ebenso etliche Gestalten unterhalb derselben völlig zu Grunde gegangen sind.

Füssen des Erlösers wird Maria mit Diadem und im majestätischen Kostüm von goldener Tunika und weissem Mantel von Engeln in einer Strahlenglorie geleitet. Sie schreitet der Schaar der Erwählten voraus und führt die greise Anna; Mönche, Bischöfe, heilige Männer und Frauen, von Engeln begleitet, folgen ihnen nach;[27] unter ihnen bemerkt man links in der Ecke drei Profilfiguren, von denen die mittelste der Tradition nach Giotto selbst ist.[28] — Durch das Kreuz als Sinnbild der Erlösung, das inmitten des Raumes von zwei Engeln emporgehalten wird, sind die Seligen von den Verdammten getrennt; zwischen seinem Vertikalstamm und der Procession der Paradiesespilger kniet Enrico Scrovegno, der Stifter des Monumentalschmuckes, in Purpur-Kleid und Kappe vor drei hehren weiblichen Gestalten; diese bringen ihm, wie um sich zu vergewissern, das Modell der Kapelle herbei, welches von einem Priester in weissem Gewande gehalten wird; die Führerin der Gruppe nimmt die Huldigung des Schenkgebers entgegen. — Im Vordergrunde schliesst die Auferstehung der Todten diese Seite des Gemäldes ab. Nach der andern Seite hin quillt ein Feuerstrom unter den Füssen des Weltrichters hervor, der die Masse gefallener Seelen mit sich hinabfegt in den Abgrund. In seiner Tiefe sitzt Lucifer, colossal und mit dreifachem Kopf, auf zwei Drachen, welche Sünder verschlingen; seine Ohren tragen Schlangen, die ebenfalls Missethäter zermalmen, während ein gekrönter Kopf zwischen seinen Beinen grinst, — eine wüste und roh behandelte Marterscene.[29]

Wie hoch man auch Giotto vor Ausführung dieses grossartigen Werkes geschätzt haben mag, er kann nachdem nur an Ruhm gestiegen sein. In dem reichen Padua wurde sein Werth erkannt und durch zahlreiche Aufträge geehrt; die jüngst aufgedeckten Fresken im Santo, der Kirche des heil. Antonius, beweisen nicht nur diess, sondern auch, dass der Künstler länger in dieser Stadt verweilt hat.[30]

---

27 Viele Figuren dieser Procession sind zerstört, andere beschädigt; an etlichen Stellen droht der Bewurf abzufallen.

28 Dieses Gesicht zeigt indess ältere Züge als der ebenfalls für Giotto's Porträt geltende Kopf in der Kapelle des Podestà in Florenz und steht jedenfalls mit der Bezeichnung „satis juvenis" bei Benvenuto da Imola in Widerspruch.

29 Das Colorit ist hier theils verändert, theils zerstört. Drei Figuren von modernerem Gepräge scheinen über andere von besserem Stil übergemalt, die noch in Spuren kenntlich sind. Die Lucifergestalt weicht in der Ausführung von der im Bargello ab; Schüler- und Restauratorenhände haben diesen Theil des Gemäldes mit Erfolg verunstaltet.

30 „Et tantum dignitas civitatis eum commovit, ut maximam suae vitae partem in ea consummaverit" — sagt Michael Savonarolae Commentariolus de laudibus Patavini bei Muratori, Script. rer. Ital. tom. XXIV. Savonarola schrieb 1440. — Vasari lässt Giotto zweimal nach Padua reisen (I, 323 u. 334), und zwar soll er beim zweiten Aufenthalt im Auftrage der Scaligeri im Santo gemalt haben.

Die Kirche des heil. Antonius zu Padua war um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen und bis auf die Kuppel über dem Chor in den ersten Jahren des vierzehnten vollendet worden.[31] Unser Meister malte daselbst im Capitelhause Darstellungen aus dem Leben des Kirchenheiligen und des Franciscus,[32] Gemälde, die in den drei Bränden des Gebäudes (1394, 1567 und 1749) ruinirt und darauf durch Reparaturen verstümmelt wurden. Unter dem ursprünglichen Dach war ein neues Deckengewölbe aufgesetzt, wodurch die Hauptgegenstände, die ohne Zweifel oberhalb des jetzt sichtbaren gemalten Simses angebracht gewesen sind, zu Grunde gingen. So änderte sich die Configuration der „schönen Kapelle", die noch Vasari aus Autopsie beschreiben konnte;[33] jetzt bildet sie eine Art Halle in der Nachbarschaft der Sakristei, welche ihr Licht aus den Arkadenbögen des alten Klosters erhält. Nach dem Umbau ward sie offenbar weiss getüncht und ist heute in ähnlichem Zustande wie die Kapelle des Podestà in Florenz; doch gewähren Zeichnung und Bewegung etlicher schöner Figuren noch immer die Möglichkeit, Giotto's majestätische Formen und mannigfaltige Individualisirung zu würdigen.

Santo. Padua. Tritt man durch die jüngst von der Sakristei her ausgebrochene Thüre in die Halle ein, so wird man inmitten der Zerstörung Reste von sechs Figuren in Nischen gewahr, die auf gemaltem Simse aufsitzen und durch Pilaster von einander abgetrennt sind. Die eine zeigt S. Chiara in aufrechter Haltung, deren Gesicht zu den mindest beschädigten Partien der Wandbilder gehört; ferner Franciscus, ohne Hände und bis zu den Füssen aufgemalt, aber mit schön erhaltenem Kopfe, dann Theile eines alten Heiligengesichtes von harten Zügen, zwei sehr lädirte Figuren eines Propheten und eines mit Diadem Gekrönten. — Auf der gegenüber liegenden Wand zu jeder Seite eines Altars befinden sich in ähnlichen Nischen drei Gestalten, eine alte von würdevollem Anblick, sehr verräuchert, eine jugendliche, welche die Hand wie beim Sprechen gehoben hält, drittens der heil. Antonius eine Rolle tragend, theils abgerieben, theils erneut; dazu eine Anzahl gemalter Gerippe.[34] An der Wand links vom Eingange ist ausser den beiden

---

[31] „Anno MCCCVII opus illud perfectum est," bestätigt Bernardini Scardeonii Hist. Pat. im Thes. antiquit. von J. G. Graeve Lugd. Bat. fol. vol. VI., und P. Brandolese, Pitture etc. di Padova, Pad. 1795.

[32] „Capitulumque Antonii nostri etiam (Giotto) sic ornavit" (Savonarola, a. a. O.).

[33] Vas. I, 323 u. 24.

[34] In zwei der Nischen fehlen die Figuren.

Lünetten wenig erhalten geblieben; in der einen steht Franciscus, wie er von dem als Seraph gestalteten Heiland die Wundmale empfängt, eine blos in Umrissen mit der graugrünlichen Untermalung sichtbare Composition, welche dem Bilde Giotto's im Louvre ähnelt; in der andern ist ausser der Verkündigung das Martyrium des heil. Franz in Ceuta theilweis erhalten: der Tyrann, welcher die Execution befiehlt, ist in der Mitte erkennbar. Bei der Darstellung der Verkündigung verdient bemerkt zu werden, dass Giotto hier in Antlitz und erhobenem Arm der Jungfrau Ueberraschung und Schreck ausdrückt.[35]

Salone. Padua.

Man hat behauptet, Giotto habe auch im grossen Salone zu Padua gemalt;[36] findet sich doch auf einer Fläche der Halle rechts vom Haupteingang bei der sitzenden Figur eines Astronomen sein Name eingeschrieben. Allein weder dieses noch irgend ein andres Fresko in dem ungeheuren Gebäude weist seinen Stil auf, und wenn der Anonymus recht hat, der auf Campagnola's Gewähr einen Juan Miretti und einen Ferraresen als Maler des Salone bezeichnet, so erhellt daraus, dass die Dekoration in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit von verschiedenen Händen herrührt, von denen Einige unter dem Einfluss giottesker Manier malten, Andre hingegen nichts weniger als das.[37]

Von Padua nach Verona ist kein weiter Weg, und Vasari lässt Giotto daher auch im Auftrage Can Grande's della Scala ein Porträt und andre Bilder sowie für die Kirche S. Francesco dort ein Altarstück malen. Aber von diesen Arbeiten existirt nichts mehr und wir wüssten kaum, was von dortigen Gemälden dem Meister sonst zugeschrieben werden dürfte, ausgenommen zwei grosse knieende Profilgestalten des Wilhelm von Castelbarco

[35] Eine neue Auffassung, die dem Vasari an andrer Stelle (I, 311) zu verwunderlichen Bemerkungen Anlass gibt, nur macht er dieselben in seiner Uebereilung nicht hier, wo sie hingehören, sondern bei einem Bilde, welches, dem Giotto irrthümlich zugeschrieben, von Lorenzo Monaco ist. — Der mystischere Fiesole verwarf diesen Ausdruck bei der Annunciata, den man auch an dem Bogen in der Unterkirche zu Assisi wiederfindet, welcher zur Capella del Sacramento führt.

[36] Riccobaldo Ferrarese sagt in seiner Compilatio chronologica: „Zotus pictor eximius Florentinus agnoscitur... testantur opera facta per eum in ecclesiis minorum Assisicis, Arimini, Paduae, ac per ea quae pinxit Palatio Comitis Paduae et in ecclesia Arenae Paduae.“ (bei Muratori, Rer. Ital. Script. IX.) Riccobaldo starb 1313 und sonach müssen diese Gemälde vorher ausgeführt gewesen sein. Vgl. Jöcher, Gelehrten-Lexikon und Muratori's Vorrede. Der Salone ist 1420 niedergebrannt.

[37] Im Todtenhaus der Kirche der Eremitani in Padua jedoch ist eine thronende Maria mit Kind und einem knieenden Donator, welche in der That giottesken Stil zeigt.

und des Prioren Danielo Guzman im Chor der Kirche S. Fermo.[38] Ebenso verhält es sich mit Ferrara; auch hierhin, in den Palast des Herzogs von Este und in die Kirche S. Agostino, weist Vasari ihn und uns, aber der materielle Anhalt fehlt gleichfalls. Anders in Ravenna,[39] wo wir wirklich Originalfresken Giotto's haben, und zwar in S. Giovanni Evangelista an einer Wölbung der ersten Kapelle links.

S. Giov. Evangel. Ravenna.

Hier malte er in dem durch Diagonalen getheilten Rechteck, deren Schneidepunkt ein Medaillon mit Lamm und Kreuz deckt, die vier grossen Kirchenlehrer und die Evangelisten paarweise gruppirt und thronend, und darüber die Symbole der Evangelien. Ambrosius und Johannes sitzen in einer Abtheilung einander gegenüber, jener, die Hand auf eine Rolle gelegt, blickt den Evangelisten an, der ein halbgeöffnetes Buch vor sich auf einem Pulte hält. Augustin, lesend, wird von Matthäus inspirirt, der ihm die Feder führt. Gregorius bekräftigt mit der Rechten seine Worte, indess Markus sinnend im Schreiben innehält. Sämmtliche Figuren tragen Goldnimbus und sind auf gestirntem blauen Grunde gemalt. Die Symbole darüber haben ein Buch und ebenfalls Heiligenschein; der Löwe schön, der Engel ruhig und grossartig.[40]

Wie sehr sie auch durch Restauration und durch Verschleierung mittels eines graulichen Ueberzuges gelitten haben, so sind diess doch ohne Zweifel authentische Arbeiten, an welchen alle die Eigenschaften hervortreten, die Giotto zum Meister machten: Noblesse der Formenwahl, Natursinn in Handlung und Bewegung, Individualität in den Physiognomien und männlich kräftiger Ausdruck.

Noch genug Kirchen und profane Gebäude in Ravenna rühmen sich giotto'scher Dekorationen, aber sie halten die Probe ebenso wenig wie die in Pomposa oder zu S. Maria in Portofuori ausserhalb Ravenna und in der ehemaligen Kirche S. Chiara in der Stadt selbst, auf die wir später zurückkommen.[41]

[38] Die Figur Castelbarco's in Baronsmütze und rothem Kleid mit dem Modell einer Kirche in der Hand ist entstellt; sie darf nicht verwechselt werden mit anderen, die sich an höherer Stelle derselben Wand befinden und von einem Maler des 16. Jahrh. herrühren. Vgl. Vas. I, 324.

[39] Vas. a. a. O. — In S. Francesco fehlen die Fresken.

[40] Diese letzteren Figuren sind allerdings sämmtlich retouchirt.

[41] Vgl. Cap. XIV.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Peruzzi und Bardi.

Unter den mächtigen florentinischen Geschlechtern des vierzehnten Jahrhunderts waren die Peruzzi sowol wegen ausgedehnter Handelsbeziehungen und grossen Reichthums als auch um der Freigebigkeit willen ausgezeichnet, mit welcher sie die Kirche Santa Croce ausstatteten. Seit Gründung des Gebäudes (3. Mai 1294) beeiferten sie sich zur Vollendung desselben beizutragen und errichteten auf eigene Kosten eine Kapelle oder Sakristei, die von Giotto mit Fresken ausgeschmückt wurde.[1] Und die Pietät der Familie für diese heiligen Räume und für die Kunst überhaupt liess — wie Cesare Guasti hinzufügt[2] — mit den Jahren keineswegs nach; jedoch es kam eine Zeit, wo diese edle Freigebigkeit durch verhängnissvolle Knauserei verdunkelt wurde und restauriren so viel hiess wie zerstören. So wenn man an der Kapelle die Inschrift liest, dass Bartolommeo di Simone Peruzzi sie „restaurare fecit A.D. M.D.CCXIV"; dann dürfen wir annehmen, dass die Bürste eines gewöhnlichen Tünchers erbarmungslos über die Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers und des Evangelisten geglitten ist, die von Giotto's Hand herrührten.[3] Im

[1] Die Entstehungszeit wird nicht genau zu fixiren sein; doch erfahren wir aus einer bei Richa (Chiese fiorent. I, 13) citirten Nachricht v. J. 1307, dass Giotto damals in Florenz weilte und der Genossenschaft von Orsanmichele eine Stiftung machte.

[2] Opuscoli, 6.

[3] Diess wird durch den Umstand bestätigt, dass i. J. 1677, als Cinelli Bocchi's Bellezze di Firenze mit neuen Commentaren herausgab, die Fresken der Kapelle noch existirten, während sie zur Zeit der Publikation von Richa's Chiese fior. (1754) schon nicht mehr zu sehen waren.

Jahre 1841 wurde das Bild der tanzenden Salome, später die Himmelfahrt des Evangelisten wieder ans Licht gebracht, bis endlich zu Anfang 1863 auch die übrigen Darstellungen zum Vorschein kamen.

In diesem Cyklus nun haben wir die schönsten Fresken vor uns, die Giotto je malte und die vollauf alles Das bestätigen, was bisher über die Grossheit seines Stiles gesagt worden ist.

Peruzzi-Kapelle. S. Croce. Florenz.

Die elf Halbfiguren von Propheten in der Leibung des Eingangsbogens[4] sowie die Evangelistensymbole an der Decke übergehend treten wir vor die beiden Bildreihen der Wände. Die eine erzählt die Lebensschicksale des Evangelisten, die andre die des Täufers Johannes. In der zur letzteren gehörigen Lünette steht Zacharias an den Stufen des Altars und schwenkt das Rauchfass, zwei Lautenspieler und ein Pfeifer hinter ihm; voll Staunen zurückprallend gewahrt er den Engel, der graziös und gefällig unter dem Altarbogen erscheinend seine Verkündigung bringt. Zwei Frauen hinter demselben sind Zeugen des Wunders, die jüngere weist die andre, die in Gedanken und Sorge verloren steht, auf den Vorgang hin. — Auf der Fläche darunter, die horizontal in gleiche Stücke getheilt ist, wird in grossartiger Composition die Geburt des Vorläufers dargestellt: Elisabeth in klassischer Haltung gelagert (mit übermaltem Kopfe) hört kaum auf die Frage der Magd hinter dem Bett; daneben steht ein andres Mädchen mit einer Schüssel, mit Kopf und Blick anmuthig einer grossen Figur zugewandt, die dem Beschauer den Rücken zeigt.[5] Eine Zwischenwand mit Oeffnung trennt diese von der folgenden Scene, in welcher Zacharias links den Namen des lächelnden Neugeborenen auf das Täfelchen schreibt, das er auf dem Knie hält; er blickt dabei auf das Kind, welches von einer männlichen und einer weiblichen Figur im Gefolge dreier andrer nackt vor ihm emporgehalten wird. — Noch tiefer (in der dritten Abtheilung) sitzen in prächtigem Portikus, dessen Säulen mit Statuetten gekrönt sind, Herodes und zwei Gäste an der Tafel; vor ihm reicht ein Soldat das mit Nimbus umcirkte Haupt des Täufers auf einer Schüssel dar. Die anmuthige Tochter der Herodias tanzt vor dem Tisch zum Klange ihrer eigenen Leier, Fuss und Geberde nach den Strichen einer Viola regend, die von einem Jüngling zur Linken des Bildes gespielt wird; als Staffage sieht man einen zweistöckigen breiten Thurm. Zwei hinter ihr Stehende betrachten ihren Tanz oder reden über die Hinrichtung, während rechts Salome mit dem Kopfe des Johannes vor ihrer Mutter kniet.

In der Lünette der Gegenseite ist die Vision von Patmos gemalt: der Evangelist schlummernd auf einsamem Felsen, über ihm in einer

---

[4] Viele davon sind durch Restauration entstellt; am wenigsten noch die im Mittelpunkt der Wölbung.

[5] Kopf und Haar sind sehr beschädigt.

[6] Auch hier Kopf, Haar und Bart beschädigt.

Wolke jugendlich und mit langem Bart und Haupthaar des Menschen Sohn mit der Sichel in der Hand, zu seiner Rechten der Engel, der die Stunde der Ernte ausruft, das kreisende Weib vom Drachen bedroht und das mystische Kind in der Wiege, endlich die Engel und die vier Thiere, denen sie Maul und Nüstern packen.[7] — Unter diesem Bilde wieder eine herrliche Composition von der Auferweckung der Drusiana; links der Heilige mit einem Kieenden zur Seite und zwei Gefährten, dahinter ein Krüppel auf Krücken und andere Zuschauer, vor ihm die knieenden Verwandten Drusiana's, die sich von dem Bett erhoben hat, das ein Träger hinter ihr hält; dann Priester und Geistliche. Ganz unten schliesst die Bildreihe mit der Auferstehung des Johannes.

Dieser ganze Cyklus bietet kaum eine klassischere und zugleich schriftgemässere Darstellung als die der Erscheinung des Himmelsboten vor Zacharias.[8] Besser vermag ein Künstler freudiges Erschrecken kaum auszudrücken, als es hier geschehen ist. Sicherlich hat kein Zeitgenosse eine schönere Engelgestalt geschaffen oder die Gemüthsstimmung einer Figur wie des sinnenden Weibes vollendeter zum Ausdruck gebracht. Ebenbürtige Züge bietet daneben die Composition der Geburt des Täufers in dem antiken Formenschwung der Elisabeth, der jugendlichen Anmuth ihrer Dienerinnen und der männlichen Geschlossenheit der Nebenfigur, nicht minder auch in Haltung und Kostüm des einer griechischen Statue nicht unwürdig, mit übergeschlagenen Beinen dasitzenden Zacharias, wie er eindringenden Blickes den schönen nackten Knaben prüft. Ueberraschend ist demnächst die natürliche Bewegung des Alten, welcher das Kind bei der Schulter fassend mit der Rechten des Vaters Aufmerksamkeit darauf lenkt, und die Noblesse der Frauengestalt, die zur Rechten lächelnd aufblickt. Um so beklagenswerther ist, dass durch schwere Uebermalung der Hintergründe beim Restauriren die Gesammtwirkung geschädigt und die Luftperspective der Figuren sowie die Feinheiten des Umrisses zerstört sind.

Von der herrlichen Composition des Tanzes der Salome ist hingegen wenig mehr als die Conturen gerettet und infolge dessen

---

[7] Nach Offenbarung XIV, 14. 15 u. XII, 4 ff. — Sämmtliche Figuren haben sehr gelitten.

[8] Nach Lucas, I.

tritt die meisterhafte Präcision der Anordnung und das Naturstudium, das hier weit über die Allgemeinheiten früherer Werke hinausgeht, ungenügend ans Licht. Nirgends aber hat Giotto kunstvoller arrangirt und die Gruppen natürlicher ineinander gewebt oder die Lebensalter und den eigenthümlichen Dialekt ihrer Geberdensprache wahrer geschildert. Einer Figur wie die des Violinenspielers brauchte sich auch die physiognomische Finesse einer viel späteren Zeit nicht zu schämen; nur ein Künstler, der die Beseligung der Jugend im innersten Herzen festhielt, konnte die schöne Sicherheit, die melodische Armbewegung, den heiter offenen Blick nachbilden. Und die Augen zeigen nicht mehr die conventionelle Verkümmerung, sondern die runde Iris der Wirklichkeit und exakte Bildung der Lider, wie auch die Verkürzung der Züge mit richtiger Perspektive behandelt ist. — Salome, wie sie vor der schwangeren Herodias kniet, zeigt das reinste Profil.[9] Trefflich ist sodann der Schreck des Gastes dargestellt, der am Ende des Tisches sitzend in der rechten Hand ein Messer hält und die linke staunend erhoben hat. — Dass derartige Schönheiten noch aus solchem äusserlichen Verfall heraustreten, wie hier, ist gewiss das grösste Zeugniss für den Maler.

Uebertroffen werden diese Bilder indess durch den andern Cyklus,[10] welcher in dem Wunder der Drusiana und der Himmelfahrt des Johannes eine Classicität und Grossartigkeit aufthut, die trotz der mangelnden Farbenharmonie[11] in Giotto's Zeitalter bewunderungswürdig ist. Die Composition der Himmelfahrt zeigt, wie der Künstler mit vollster Kenntniss und Fertigkeit allen Anforderungen malerischer Auffassung und Durchbildung gerecht war. Leben und Beseelung athmen die knieenden Weiber zu den Füssen des Evangelisten, besonders die herrliche Profilgestalt; sie kann, wie man deutlich wahrnimmt, den Vorgang des Wunders nicht

---

[9] Der Herodiaskopf ist nur noch Umriss; der Salome's hat zwar die Frische des Colorits eingebüsst, aber nicht die Schönheit der Formen und des Ausdrucks. Verletzt ist die Hand des Herodes und ebenso der Kopf des Täufers in den Händen des Kriegers. An der Gestalt des Violinspielers ist die Breite etwas auffällig.

[10] Die „Vision“ ist durch mancherlei Zufälle sehr entstellt.

[11] Die Farbe ist durch Abreibung verändert und an vielen Stellen aufretouchirt, was auch von den meisten Conturen gilt.

sehen, aber dennoch spricht zweifellose Zuversicht aus ihren Zügen. Höchst wahr sind Gestalt und Bildung des Krüppels,[12] die Bewegung Drusiana's voll Schönheit,[13] die Gruppe zur Rechten reich an fesselnden Motiven; auch das Linienspiel der Architekturstaffage des Hintergrundes ist wohlgefällig.

Zu noch ernsterem Genusse ladet die Composition der Himmelfahrt ein.

Himmelfahrt des Johannes.

Die Legende berichtet von dem Jünger, den Jesus lieb hatte, er sei, da er die Grenze der Neunzig erreicht, auf einen hohen Berg gestiegen, nachdem er zuvor seine Schüler gebeten hatte, in der Kirche ein tiefes Grab für ihn zu graben. Als er bei der Rückkehr fand, dass sein Geheiss erfüllt war, warf er seinen Mantel in die Grube und darauf selbst hinuntersteigend legte er sich zum Schlafe nieder. Seine Schüler meinten nach einiger Zeit, dass er todt sei, und beim Morgengrauen kam ein Haufe Volks, um nach dem Leichnam zu schauen; doch als die Schüler ins Grab blickten, war Johannes verschwunden und nichts als seine Sandalen bekundeten, dass er vordem dort gewesen.

Giotto nun zeigt uns, wie der heilige Mann aus seinem Grabe inmitten der Kirche emporsteigt; ihre Mauerlinien werden getheilt durch den von oben herabschwebenden Heiland und sein himmlisches Gefolge, das dem Greise beim Auferstehen behilflich ist und Lichtglorie um ihn ausgiesst. Rechts der Oeffnung scheint eine Gestalt, den Kopf in den Händen bergend, von der wundervollen Erscheinung überwältigt zu Boden geworfen, eine andre, welche aufschaut, deckt die Augen mit der Handfläche, dahinter nahen die Kirchendiener mit Kreuz, Buch und Kerzen. Links steht Einer mit dem Finger auf dem Munde in zweifelndem Sinnen, unmittelbar vor ihm blickt ein bejahrter Schüler forschend in das Grab, ein Dritter hinter diesem steht auf, durch Augenschein überzeugt, wie seine Geberde sagt; ein Vierter drückt Gewissheit und Staunen aus, während der Fünfte überrascht den emporschwebenden Meister gewahr wird.

In diesen Figuren zeichnet Giotto den Folgegang von Empfindungen und Eindrücken so scharf wie durch Sprache, und gibt so ein neues, aber weit vollkommeneres Beispiel von jener eindringenden Genauigkeit seiner Vorstellungen, wofür schon die Scene der Heilung des Kranken in Assisi merkwürdig war. Nur Rafael hat in seiner Schule von Athen in gleichem Sinne com-

---

[12] Arme und Beine übermalt.

[13] Dass Drusiana mit dem Finger auf den Evangelisten weist, ist ohne Zweifel eine Licenz des Restaurators; denn Giotto hat diese unpassende Geberde gewiss nicht erfunden.

ponirt und erfunden.[14] Und wie in jeder Gruppe für sich, so herrscht auch in der Verbindung derselben untereinander und mit der lichtvollen und wohlgefälligen Architekturstaffage das gleiche Princip. — Bei den Einzelfiguren treten besonders die Grossartigkeit des aufsteigenden Apostels, die Energie des niederfallenden und die Lebenswahrheit des geblendeten Schülers hervor, und höchst bemerkenswerth ist, wie hier dieselben Figuren, die in dem Bilde der Auferweckung Drusiana's vorkommen, aber durchaus ohne Wiederholung der Geberden und Motive wiederkehren.[15]

Ausser der Peruzzi-Kapelle hat Giotto noch drei andere in S. Croce ausgemalt: die des Ridolfo de' Bardi, die der Giugni und der Tosinghi und Spinelli;[16] aber nur in der erstgenannten sind Wände und Decken blossgelegt, — die beiden andern liegen noch unter Tünche. Keine Familiennotiz der Peruzzi gibt den Zeitpunkt an, in welchem jene ihre Stiftung errichtet wurde, aber Cesare Guasti bemerkt[17] mit Recht, dass ein so weitläufiges und kostspieliges Bauwerk wie das der Franciskaner in Florenz nicht so weit an den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts zurückreichen könne, wie Vasari will, wenn er angibt, diese von Giotto dekorirten Kapellen seien vor den Fresken in Assisi vollendet worden; weit wahrscheinlicher ist vielmehr, dass sie nach 1307 fertig wurden. Diese Annahme wird schon durch die Gemälde selber sattsam unterstützt; ausserdem aber noch durch die wenigen Daten, die sich auf Ridolfo de' Bardi beziehen, dessen Vater Bartolo im dreizehnten Jahrhundert die höchsten Aemter der florentinischen Republik bekleidete. Der Sohn ward für die Waffen erzogen;

---

[14] Namentlich in der Gruppe des Euklid mit seinen Schülern.

[15] Leider ist das Fresko nicht gut erhalten, aber trotzdem ist auch hier dank der durchdachten und klaren Motivirung der Ausdruck sprechend. Glücklicherweise hat es nur theilweise Restauration erfahren, — am meisten noch hat die Profilfigur rechts darunter gelitten. An dieser Stelle ist dem Nachbesserer die Einsicht aufgegangen, dass er Schaden stifte, und er hat das Uebrige unberührt gelassen. Infolge dessen bemerkt man, dass das Bild in wenigen grossen Theilstücken gemalt ist und etliche Partien auf einer Oberfläche von ausserordentlicher Weichheit. Die breiten fein modellirten Schatten sind mit mildem lichten Grau aufgetragen und mittels klarer Halbtöne in das breitfliessende Licht übergeleitet, das Ganze zart vermittelt.

[16] Nach Vasari (I, 312) in der Giugni-Kapelle das Martyrium verschiedener Heiliger, in der Tosinghi Scenen aus dem Leben der Jungfrau (Geburt, Verlobung, Verkündigung, Anbetung der Weisen, Darstellung im Tempel und Tod).

[17] Opuscoli p. 25.

er focht gegen Kaiser Ludwig den Baier und die Ghibellinen und that sich unter den Patrioten hervor, die dem Mastino della Scala Widerpart hielten. Obgleich ruinirt durch die Insolvenz Edward des III. von England blieb er doch mächtig genug, um den Argwohn seiner Landsleute wach zu rufen, seine Familie behauptete ihren Einfluss, plante gegen den Staat und musste endlich das Elend der Verbannung tragen. Im Jahre 1342 aufs Neue an den Rand des Bankerotts gebracht schlossen sie sich dem Herzog von Athen an und theilten seine Schicksale. Ridolfo's Vater nun starb erst 1310 und sonach wird jener schwerlich in der Lage gewesen sein, Ausgaben zur Dekoration der Familienstiftungen aus dem Vermögen Bartolo's zu machen, bevor er Herr seiner Handlungen geworden war. Ohnehin wird es schwer sein, den Zeitpunkt auszufinden, wo ein dermaassen durch öffentliche und private Geschäfte überladener Mann Musse fand, an solche Dinge zu denken. Es genügt, einen Termin festzustellen, welcher der Beauftragung Giotto's zur Ausschmückung der Capella de' Bardi vorangegangen sein muss. Wie viele andre Edelleute, so wird Ridolfo in nützlichen äusseren Kundgebungen seine Neigung für den Bettelorden bethätigt haben, sein Sohn Giovanni wenigstens starb als Franciskaner in Nizza,[18] und es waren ausschliesslich Episoden aus dem Leben des Franciscus von Assisi, die Giotto in jener Kapelle malte. In drei Streifen an den beiden Wänden stellte er das Vermächtniss des Heiligen, seine Ordensstiftung, die Feuerprobe vor dem Sultan, die Erscheinung in Arles, die Uebertragung nach S. Maria degli Angeli, den Traum des Bischofs und den Tod des Heiligen dar.

Cap. de' Bardi. S. Croce. Florenz.

Von diesen Compositionen füllt die erste die Lünette links vom Eingang.[19] Giotto hält hier, jedoch mit Vervollkommnung, die Darstellungsweise inne, wie wir sie in Assisi kennen lernten. Der erzürnte Vater wird von den Consuln und den Verwandten verhindert, sich auf den Sohn zu stürzen, dessen Kleider er im Arme trägt; Franciscus aber steht schon unter dem Schutze des Bischofs, der ihm die Blösse deckt; seine Gestalt ist jugendlicher und wohlgefälliger als in der

[18] Ces. Guasti a. a. O.

[19] Diese Lünette hat durch Tünche gelitten, ist dagegen aber bei der Reparatur am glimpflichsten behandelt worden.

früheren Darstellung, der Gegenstand im Ganzen — wie ihn die Legende des heil. Bonaventura gibt — besser, aber wortgetreuer arrangirt als zuvor. Zwei Hauptgruppen nehmen die Flanken der Composition ein, die Natürlichkeit der Stellungen befriedigt die Erwartung, die man von dieser Periode des Künstlers hegt. Links hält ein Weib die Kinder zurück, die den Angeklagten mit Steinen werfen wollen, ein andrer Bursche rechts, der gleiche Bosheit vorhat, wird von einem Priester aus der Assistenz des Bischofs an den Haaren gepackt, sodass wir hier die legendenmässige Ausgestaltung derselben Züge verfolgen, die in Assisi angedeutet waren.[20] Der Hintergrund ist durch schöne Architektur geschlossen. — In der andern Lünette kniet Franciscus vor dem Papste und empfängt von diesem, welcher mit zwei Bischöfen zur Seite auf dem Thron sitzt, die Bestätigung seiner Ordensregeln, eine Composition, deren Hauptreiz in der Einfachheit liegt.[21]

Im Fries unterhalb der ersten Lünette sieht man den thronenden Sultan seine zurückweichenden Imams nachdrücklich auf das Beispiel des Christenheiligen hinweisen, der dem Feuer naht mit dem Entschluss, hindurchzuschreiten, zum Staunen eines zuschauenden Mönchs, in dessen Haltung und Blick Furcht und Hoffnung streiten. Links versuchen zwei Diener des Sultans die ungläubigen Priester ebenfalls zur Nachahmung der Festigkeit des Franciscus aufzumuntern, eine Zumuthung, der diese sich mit Entsetzen entziehen. Höchst energische Bewegungen zeichnen das Bild aus.[22] — Das Erscheinen des Franciscus in der Kirche zu Arles beim heil. Antonius ist nicht so bewegt dargestellt wie in Assisi; der Ausdruck mag hier besser gewesen sein, ist aber unkenntlich geworden. Auf beiden Compositionen erscheint Franciscus im Mittelpunkt der Kirche, an deren linkem Ende Antonius als Priester fungirt, und das Auditorium von Mönchen ist in dreifacher Reihe längs des Bildes angebracht. — Den Vorgang, wie der kranke Heilige bei seiner Uebertragung nach S. Maria degli Angeli innehalten lässt, um Assisi zu segnen, und wie dann der Bischof des Ortes in der Ferne den Tod des Wunderthäters erfährt, hat Giotto in Einem Fresko vereinigt, wie es bereits im grossen Chor geschehen war, hier jedoch in künstlerischerer Weise, indem der Heilige dem Bilde der Vision nicht mit dem Rücken zugewendet ist. Ein Mönch erhebt den Bettvorhang, wohinter Franciscus betend sitzt, ein andrer liest das Canticum, die übrigen Brüder stehen trauernd. Dicht dabei erscheint der Heilige am Bettpfosten des Bischofs von Assisi zu Monte Gargano, von einem daneben kauernden Diener bemerkt.[23] Der Darstellung des

[20] „Lapidibus impetebant et tamquam insano et dementi clamosis vocibus insultabant" — erzählt Bonav. C. 2, 4—18.

[21] Sie ist stark und unverbesserlich lädirt, aber bewahrt in einigen Partien doch noch etwas Ursprünglichkeit.

[22] Trotz seiner Entstellung; denn die Figuren sind grössten Theils übermalt, dabei der ganze Hintergrund und die Hälfte der Franciscusgestalt.

[23] Wenig von der Originalzeichnung ist unberührt geblieben. Nachdem das Fresko übertüncht war, wurde ein Monument auf der Wand angebracht, welches

Franciscus auf der Bahre, von den Brüdern beweint, ist der ungläubige Girolamo hinzugefügt, welcher neben dem Todten kniet und den Finger in die Wunde steckt; zwei Mönche küssen die Hände, zwei die Füsse, vier andere hinter der Trage stehend betrachten den Leichnam schmerzvoll. Die Geistlichkeit hat sich mit Kreuz und Fackeln am Fussende aufgestellt, während zu Häupten das Todtenritual gelesen wird. Einer der Mönche erblickt mit Staunen, wie der Meister von Engeln getragen gen Himmel fährt. Als Composition ist diese Scene ein Meisterwerk. Reichhaltige Charakteristik im Ausdruck der Köpfe und harmonische Durchbildung treten hinzu, um das Bild einzig in seiner Art erscheinen zu lassen. Ghirlandaio und Benedetto da Maiano mit manchen Anderen haben es als Vorbild benutzt, aber Keiner als Rafael hat es erreicht und verschönert.[24]

Das Dach der Kapelle, durch Diagonalen in vier Räume abgetheilt, ist mit den drei Franciskanertugenden (Armuth, Keuschheit, Gehorsam) und dem Ordensstifter in der Glorie geziert.

Cap. Bardi. S. Croce.

Die „Armuth", eine magere aber graziöse Gestalt, mit Rosen und Dornranken bekränzt, trägt zerrissenes Gewand, das an den Hüften durch einen Strick befestigt ist. In der Linken hält sie den Stecken, ohne jedoch damit den Hund abzuwehren, der sie anbellt; es ist eine Figur, die in ihrer verhältnissmässig guten Erhaltung den Erfindungsreichthum des Künstlers bei diesem Gegenstande hervortreten lässt, der in Assisi bereits behandelt war. Gleich den übrigen drei Pendants ist die Gestalt von einem sphärischen Fünfeck umschlossen. — Die „Keuschheit" mit dem Mantel über dem Kopfe sieht man von rückwärts in ihrem Thurme, zwei fliegende Engel an ihren Seiten. — „Gehorsam" hat die Gestalt eines Mönchs mit Joch und die Finger auf den Lippen. Franciscus endlich mit erhobenen Armen zeigt seine Stigmata.[25]

Seitwärts vom Altar und im Eingangsbogen der Kapelle sind Heilige dargestellt, die beiden Ludwig, Elisabeth von Ungarn und S. Chiara.[26]

---

die eine Franciscusfigur ganz, die andre zum grossen Theil wegnahm und ausserdem noch die eine Hälfte der Mönche links auf dem ersten Bilde.

[24] Als das Bild überweisst war, ist ein Grabstein daran gesetzt worden, wodurch die drei knieenden Figuren vorn und zum Theil auch die am Kopf- und Fussende des Bettes Stehenden ruinirt sind. Zuäusserst links auf dem Bilde bemerkt man zwei Zuschauer, von denen nach Vasari's Behauptung der Eine Arnolfo ist, der Baumeister von S. Croce. — Der Franciscus in der Glorie ist neu, aber die Engel theilweise erhalten, das Uebrige durchweg mehr oder minder retouchirt, sodass weder bei diesem noch bei einem der andern Bilder ein Urtheil über die Farbe möglich ist.

[25] Die letzten drei Figuren auf blauem Grunde sind alle mehr oder weniger übermalt.

[26] Letztere am besten erhalten. Bei S. Louis von Toulouse ist die rechte Hand mit dem Buche, König Ludwig ganz neu, auch Elisabeth zumeist; die Figuren am Bogen sind zum grössten Theile aufgefrischt.

Man kann überhaupt die Kirche S. Croce ein Museum von Werken Giotto's nennen; denn ausser den Fresken in Privatoratorien von vier oder fünf grossen florentinischen Familien, in denen sich u. a. eine Wiederholung des Danteporträts vorfand,[27] bewahrte sie ein weitläufiges Tafelbild von ihm, womit die Baroncelli ihre Kapelle geschmückt hatten. Das Grabmonument rechts beim Eingange[28] — dem Stil Andrea Pisano's verwandt — bietet eine Inschrift, wonach die Kapelle im Februar 1327 von Bivigliano Bartoli, Salvestro Manetti, Vanni und Pietro de' Baroncelli zur Ehre Gottes und der Annunciata vollendet wurde. Dass Giotto's Altarbild, Krönung der Jungfrau, in der Baroncelli-Kapelle in diesem Jahre gemalt sei, kann man nicht schliessen; es wird eher vollendet gewesen sein, aber einen Beweis dafür haben wir nicht, denn das Datum, welches nach Vasari's Angabe der Namensaufschrift des Malers beigesetzt war, ist verschwunden,[29] vermuthlich als die fünf Theile, die es bilden, in ein neues Ornament gefasst wurden, wobei vom Mittelstücke oben etwas abgeschnitten ist.[30] Auf dieses berühmte Altarbild hat sich lange Zeit das Interesse der Kritiker Giotto's concentrirt, sodass eine minutiöse Beschreibung der Hauptgruppe — Maria durch Christus gekrönt — und der verschiedenartigen Motive in den Heiligen und Engeln der Staffage hier nicht noth thut. Der Kopf des Christus ist lang und ziemlich spitz, sein Kostüm weicht von der herkömmlichen Behandlung ab, was in neuerer Zeit oft betont ist, die Jungfrau, eine schlanke Gestalt, hat den Schleier um das Kinn, aber die holde Liebenswürdigkeit in der Handlung des Heilands und die tiefe Demuth der Jungfrau bekunden, dass Giotto des Aus-

---

[27] Es wurde von Alessandro Allori copirt und beim Leichenbegängniss Michelangelo's in Florenz ausgestellt (Vas. XII, 302).

[28] Im Archivio centrale di Stato in Florenz ist ein ursprünglich aus der Sammlung Strozzi (N. 1102) stammendes Pergament mit der schönen Abbildung eines Monumentes; die Giebelspitze desselben ist in Kleeblattform ausgeschweift, welche das Wappen der Baroncelli trägt. Auf der Rückseite des Pergaments ist in Charakteren des 14. Jahrh. zu lesen: „Carta cioe esempro della forma e modo della capa che Tano e Gherardo Baroncelli fecero fare in S. Croce per loro e per li descendenti loro.“ Das Monument existirt jetzt nicht mehr, scheint sich aber, nach Gaetano Milanesi's Meinung, dem jetzigen Denkmal gegenüber befunden zu haben.

[29] Unter dem Sims, auf welchem die fünf Tafeln ruhen, befinden sich die Worte: „opus Magistri Jocti.“

[30] Die Veränderung ist wahrscheinlich im 15. Jahrh. geschehen.

drucks feierlich religiöser Vorgänge ebenso mächtig war, wie dramatischer Effekte oder heiterer Scenen. Meisterlich ist daneben der himmlische Chorus behandelt: der Eifer, mit dem die Sänger auf ihr Lied, die Spieler auf die Melodie achten, dann die würdevolle Andacht und zarte Mitempfindung der Engel gibt zu einer Fülle feiner Charakteristik Gelegenheit. Besonders schön ist auch der Gegensatz des Petrus und Moses[31] auf dem linken Flügel mit Paulus und Abraham auf dem rechten der Heiligen, in denen Würde und Glaubensgluth vereint ist und die, wie alle übrigen Gruppen, bewundrungswürdig componirt sind. — Wir erinnern endlich an die fünf Figuren des unteren Sechsecks: an das Ecce Homo[32] mit dem breitschultrigen Christus, der in seiner stilltrauernden Haltung Vorbildern früherer Zeit ähnelt, an die wilde, harte, abgemagerte Johannesgestalt mit ungepflegten langen Locken, die Arme demuthvoll über der nackten Brust gekreuzt, und an den Franciscus, welcher die Wunden zeigt. Mit der Würde und Ruhe des Vortrags stimmt die Einfachheit der Gewandbehandlung überein, dagegen sind die coloristischen Vorzüge hier nicht so deutlich; wiederholte Firnisse haben die gewöhnliche Lichtheit und Durchsichtigkeit zu einem stumpfen gilblichen Gesammtton verdichtet.

Von andern wichtigen Werken Giotto's in derselben Kirche ist ein Krucifix mit Maria und Johannes, auf welchem Magdalena den Kreuzstamm umarmt hielt („oberhalb“ des Grabes von Carlo Marzuppini) und eine Verkündigung („oberhalb“[33] des Grabes von Leonardo Aretino) untergegangen. Erhalten sind aber die Schrankfüllungen in der Sakristei und der Stammbaum Jesse mit der Kreuzigung sowie Scenen aus dem Leben der heil. Franciscus und Ludwig und dem letzten Abendmahl, sämmtlich an der Hinterwand des alten Refectoriums.[34] Alle diese Tafel- und Fresko-

---

[31] Dieser Moses mit dem gehörnten Haupt ist vielleicht Prototyp der Auffassung Michelangelo's.

[32] Obgleich abgerieben lässt dieses Bild noch den mit kühnen Strichen angelegten Unterton, breite Licht- und Schattengebung und graue mittels Punktirung fein in die Halbtöne übergeleitete Schatten erkennen; auch bemerkt man, dass die schön eingerissenen Conturen nachgeschwärzt sind.

[33] Mit „Sopra“ meint Vasari (I, 313) die horizontale Richtung in der Kirche.

[34] Jetzt Teppichfabrik.

bilder jedoch müssen Schülern und Nachfolgern des Meisters zugeschrieben werden und sollen daher später nähere Würdigung finden. Wir dürfen Giotto's Thätigkeit in Florenz, von der so viel Spuren aufzuweisen sind, nicht durch apokryphe Arbeiten unklar machen.[35]

Die grosse Madonna, ehemals Besitz der Frati Umiliati zu Ognissanti, steht jetzt in der Nachbarschaft Cimabue's in der Akademie der Künste (N. 15 des Katal.) und lässt daher besonders deutlich die Umbildung wahrnehmen, welche die zeitgenössische Kunst durch Giotto erfuhr.

Madonna d. Akad. d. K. Florenz.

Majestätisch thronend mit dem Segen spendenden Kinde auf dem Knie inmitten Heiliger und Engel — im Ganzen 14 Figuren, vorn zwei Engel, welche knieend Blumenvasen darreichen, zwei andere mit Spezereigefäss und Krone — mag diese Madonna auf goldnem Grunde den gläubigen Betern besonders verehrungsvoll erschienen sein. Aber auch als Bild betrachtet ist die Gruppe imposant, sehr symmetrisch angeordnet und von harmonischer Farbencomposition. Die Engel zeichnen sich besonders durch Eleganz der Staturen und Bewegungen, Innerlichkeit des Gesichtsausdruckes und einfache Gewandung aus. Die Hauptfiguren sind von grösserem Körpermaass, der Knabe hat die alttraditionelle Strenge, nicht die kindliche Heiterkeit, welche dem Stefaneschi'schen Altarbilde in Rom eignet, aber immer noch Wohlgefälligkeit. Bei Maria hat die Schönheit den archaistischen Anforderungen weichen müssen, um die geheiligte Sprache frühchristlicher Kunst zu bewahren. Farbenreize fesseln das Auge nicht.[36]

---

[35] Ausser den erwähnten Krucifixen in S. Marco und in Ognissanti malte er nach Vasari's Zeugniss: in letzterer Kirche eine ganze Kapelle und vier Tafelbilder (Vas. I, 331), wovon eins noch in der Akad. d. K. in Florenz existirt; — in der Carmine, wie bemerkt, die Kapelle Johannes des Täufers, wovon Fragmente übrig sind (ib. I, 314); im Palazzo della parte guelfa (ib. I, 314) „die Geschichte des christlichen Glaubens" a fresco, mit einem Porträt Clemens d. IV. (verloren gegangen, — in den Palast haben sich jetzt der „Monte" und das „Uffizio della Communità" getheilt); — im Nonnenkloster zu Faenza Fresken und Altarstücke, welche mit dem Gebäude untergegangen sind; — in S. Maria Maggiore ein Votivbild für Paolo di Lotto Ardinghelli, welches diesen mit seinem Weibe und den heil. Ludwig darstellte (ib. I, 330); ein kleines Gemälde für den Florentiner Baccio Gondi (ib. I, 330); ein kleines Krucifix für das Camaldolenserkloster degli Angeli in Florenz (ib. I, 331); ein Altarbild für die Nonnen von S. Giorgio; Fresken in der Badia; grosse allegorische Darstellungen in der Halle des Podestà zu Florenz (ib. I, 334); eine Madonna, welche Petrarca seinem Freunde Francesco da Carrara vermachte (ib. I, 335); eine Madonna für die Dominikaner von Prato, vor 1312 gemalt (vgl. Not. 4* zu Vas. I, 329, bezügl. des Testamentes von Riccuccio del fu Puccio): — sämmtlich verloren.

[36] Die Oberfläche ist abgerieben, sodass viele Conturen retouchirt und nachgeschwärzt worden sind, besonders bei dem Engel mit Krone links, dessen Stirn theilweise neugemalt ist.

Ueber die vermeintlichen Fragmente von Fresken Giotto's in der Kirche del Carmine werden nachfolgende Angaben genügen:

Ueberbleibsel aus d. K. del Carmine Florenz.

Bei Betrachtung der von Th. Patch[37] copirten sechs Darstellungen und fünf Köpfe dieser Reste darf man nicht vergessen, dass wie an allen Monumentalarbeiten, so auch an den hier wiedergegebenen Schüler — wie z. B. Agnolo Gaddi — mitthätig waren; auch ist nicht festzustellen, welchem Theil der Kirche die Originale angehört haben. Zwei Köpfe (Johannes und Paulus), jetzt in der Nationalgallerie in London — N. 276 des Katal. — rühren aus der Carmine und haben grosse Stilverwandtschaft mit Giotto. Drei Fragmente der Liverpooler Gallerie (Gruppen heiliger Frauen mit einem Kinde und die Tochter der Herodias, wie sie das Haupt des Täufers empfängt) sind so stark beschädigt und so schwarz in den Umrissen, dass sie, wenn auch von giotteskem Stil, doch nicht als Arbeiten seiner Hand in Anspruch genommen werden dürfen. Ferner finden sich noch sechs Stücke in der Cappella Ammanati des Campo Santo zu Pisa, am schönsten darunter eine Engelgruppe, aber sie verräth weniger den Typus Giotto's, als vielmehr den des Taddeo oder Agnolo Gaddi; namentlich sind die Umrisse des grossen Meisters durchaus unwürdig, die Muskulatur sowie die wuchtige Formgebung und die ziemlich saloppe Technik sprechen mehr für spätere Hände, was überdiess noch durch die der Gesammtwirkung nachtheilige ängstliche Detailbehandlung scheinbarer wird. Ein andres Stück, welches einen Harfenspieler darstellt, mag wol Bestandtheil der Composition des Tanzes der Salome gewesen sein, aber hier ist der Abstand zwischen diesem und dem Spielmann Giotto's in der Peruzzi-Kapelle sehr gross. Auch die ferneren Fragmente eines Johannes Baptista, einer heil. Anna und einer jugendlichen Gestalt, mit dickem Bindemittel gemalt, stehen weit unter dem Meister.

Um auch nur einen Theil von all den angeführten Werken selbst auszuführen, muss Giotto lange in Florenz geweilt haben. Riccuccio's Testament[38] bezeichnet ihn als Einwohner der Parochie von S. Maria Novella, was durch spätere Nachweise bestätigt ist.[39] In den ersten Jahren des Jahrhunderts verheirathete er sich mit Ciuta di Lapo di Pelo; er hatte sechs Kinder mit ihr, von denen Dante bei seinem Besuch in Padua im Jahre 1306 einige schon herangewachsen fand. Der Dichter, betroffen über ihre auffällige Hässlichkeit, soll Giotto gefragt haben, wie es zugehe, dass er, der als Maler so schöne Gestalten schaffe, Vater solcher Kin-

[37] Thomas Patch: Selections from the works of Masaccio, Fra Bartolommeo and Giotto. Fol. Florence 1770, 1772, P. III.

[38] Not. 4 zu Vasari I, 329.

[39] Notizie etc. di Fil. Baldinucci, Mailand 1811. IV, 170.

der sei. „Meinen Malereien gehört der Tag,…" entschuldigte sich der Künstler und schloss mit dem bekannten Scherzwort der Saturnalie des Macrobius.[40] Gelehrte Bildung besass Giotto nicht, und Dante freute sich über das Bonmot, das er nicht für Citat, sondern für Eingebung des Mutterwitzes nahm. Denn Giotto war in der That schlagfertig und sein Humor dem künstlerischen Talente ebenbürtig, was Boccaccio's Anekdote in der Erzählung des Pamphilus anmuthig genug illustrirt.[41] Messer Forese di Rabatta, der den berühmten Rechtsgelehrten, aber eine schlechte Figur spielte, da er verwachsen war und ein flaches Gesicht hatte, campirte mit Giotto, den er hatte besuchen wollen, in einer Hütte, wo sie Zuflucht vor dem Regen gesucht hatten. Sie leihen endlich schlechte Kleider von dem Bauer und machen sich auf den Weg. Wie sie zu Ross in der seltsamen Vermummung dahintrotten, beginnt Messer Forese, nachdem er den Künstler von Kopf zu Fuss gemustert hat, lachend zu ihm: „Meint Ihr, dass Jemand, der Euch so zum ersten Male begegnete, glauben würde, dass Ihr der grösste Maler in der Welt seid?" — „Warum nicht? Vielleicht würde er ja auch, wenn er Euch ansieht, glauben, dass Ihr lesen könntet!"

Giotto hatte in Vespignano ein Besitzthum von seinem Vater ererbt und vergrösserte es durch allmäligen Zukauf. Sein Sohn Francesco, der im Jahre 1318 mündig erklärt wurde und 1319 Aufträge annahm,[42] sah nach dem Rechten, wenn der Vater sich in Florenz aufhielt, und theilte diese Vertretung verschiedene Male mit seinem Bruder Nicholas. Bice, eine der Töchter, war Laienschwester der Dominikanerinnen von S. Maria Novella und verheirathete sich ein Jahr nach des Vaters Tode mit Piero di Maestro Franco in Mugello; eine zweite, Caterina, hatte den florentiner Maler Ricco di Lapo zum Mann und Lucia, eine dritte, verlobte sich 1335 mit einem gewissen Zaccherino di Coppino zu Vespignano. Einen dritten Sohn kennt man unter dem Namen Donato di Bondone.

---

[40] Benven. da Imola a. a. O.
[41] Decamerone, Nov. V, Giornata VI.
[42] Vgl. die Genealogie Giotto's bei Baldinucci a. a. O. IV, 167 ff.

Die Thätigkeit fesselte den Meister entweder an seine Bottega im S. Maria-Novella-Viertel oder nöthigte ihn im Interesse seiner Aufträge zu Reisen; die Familie blieb wahrscheinlich meist auf dem Gut in Mugello, wohin der Vater nur an Sonn- und Feiertagen kommen konnte. Wenn auch Boccaccio glauben macht, er habe sich aus Bescheidenheit niemals Meister[43] nennen lassen, so war doch sein Selbstbewusstsein gebührend ausgebildet. Das beweist unter anderen die hübsche Geschichte, wonach Giotto einem unbekannten Narren, der ihn mit dem Auftrag beehrte, sein Wappen zu malen, statt der Embleme ritterliche Garderobestücke aufs Schild setzte.[44] Den aristokratischen Tick, mit dem der Novellist erzählt, bei Giotto anzunehmen, ist kein Grund, nur war er offenbar stolzer auf seine Künstlerehre, als Boccaccio glaubte. Wie weit er aber in kaustischen Bemerkungen — wenigstens in der Tradition seiner Verehrer — ging, davon gibt Sacchetti noch ein starkes Beispiel. „Wer mit Florenz vertraut ist,“ sagt er,[45] „weiss, dass am ersten Sonntag jedes Monats Männer und Frauen nach S. Gallo hinauszugehen pflegen, mehr vielleicht zum Vergnügen, als aus Zerknirschung. Giotto ist mit seinen Genossen eines Tages auch dort gewesen und sie treten auf der Rückkehr in S. Marco und bei den Servi ein, um sich, wie oft, die Bilder anzusehen. Einer der Freunde hat mit besondrer Aufmerksamkeit ein Fresko betrachtet, worauf die Jungfrau und der heil. Joseph abgebildet sind, und spricht seine Verwunderung darüber aus, dass Joseph immer mit so melancholischem Gesicht dargestellt werde. „Bei seinem Verhältniss zu dem Kinde kann ich das nur natürlich finden,“ erwiedert Giotto und die Gesellschaft geht mit der Ueberzeugung heim, dass Giotto nicht blos ein grosser Maler, sondern auch Magister der sieben freien Künste sei.“ — Die überraschende, fast moderne Freiheit dieser Aeusserung hat Rumohr

[43] Gegen diese an sich irrelevante Behauptung (Decamerone Nov. V.) spricht die Signatur der Altarstücke in der Baroncelli-Kapelle und in der Brera, wo „opus magistri Jocti“ steht. Das Bild im Louvre ist nur „Opus Jocti Florentini“ bezeichnet.

[44] Sacchetti I, Nov. LXIII. Die Pointe, welche auf dem Doppelsinn des Wortes „arme“ — arms im Englischen — beruht, ist im Deutschen nicht wiederzugeben. Rumohr meint (Ital. Forsch. II, 49), Sacchetti habe damit zugleich die Aemtersucht Niedriggeborener geisseln wollen, die damals im Schwange war.

[45] Nov. LXXV, vol. II.

veranlasst, Giotto der Frivolität und Verstandeskälte zu zeihen und seine nüchterne Natur mit der rückhaltlosen enthusiastischen Hingebung in Widerspruch zu finden, ohne welche wenigstens dem dichterischen Künstler unmöglich sei, das Hohe und Würdige anzuschauen.[46] Abgesehen von der immerhin erst zu erweisenden Authenticität der Anekdoten, die aber jedenfalls das Gepräge glücklicher Erfindung tragen, ist mit der seltsamen Idiosynkrasie des verdienstvollen Forschers gegen Giotto schwer zu rechten. Darüber kann kein Zweifel sein, dass der Meister durch gesunden Sinn vor unbedingter Gläubigkeit gegenüber der damaligen Kirchenlehre bewahrt blieb, besonders da er offenes Auge für die sittlichen Schäden des Mönchthums hatte. Gibt man aber zu, dass die poetische Gestaltungskraft nur dann fähig ist, die höchsten Gegenstände zu berühren, wenn sie von innerer Ueberzeugung getragen wird, dann sind Giotto's religiöse Darstellungen ebensoviel Zeugnisse für sein gläubiges Christengemüth. Denn wer solche Sujets mit einer Wahrheit, Schönheit und Grösse so phrasenlos vor Augen stellen kann, dass der Inhalt nach Jahrhunderten noch ergreift und erhebt, der darf auf moralistische Vorwürfe schweigen.

---

[46] a. a. O. II, 55.

ELFTES CAPITEL.

Giotto und seine Zeitgenossen in Neapel.

Im Jahr 1328[1] war Giotto beauftragt worden, im Signorenpalast zu Florenz das Bildniss Karls von Calabrien in Devotion vor der Jungfrau zu malen.[2] Der Prinz, ein Sohn Roberts von Neapel, war 1326 zum Regenten von Florenz gewählt worden und zog sich 1327 von diesem Amte zurück. Er scheint es gewesen zu sein, der den König auf Giotto aufmerksam machte, sodass Robert den Meister im Jahre 1330[3] nach Neapel einlud, um einige der vielen Bauwerke zu dekoriren, welche damals die Stadt schmückten.[4]

---

[1] Vasari berichtet unter dem Jahre 1322 Vorgänge, die wenn sie sich seiner Angabe gemäss verhalten, sechs Jahre später stattgefunden haben müssen. So z. B. dass Giotto nach Lucca gegangen sei, um für Castruccio in S. Martino eine von einem Papst und einem Kaiser angebetete Madonna zu malen (I, 324). Jedenfalls existirt das Altarbild nicht mehr, obgleich Rosini (Stor. d. Pitt. II, 64) es gesehen haben will. Vasari bemerkt dazu, man habe die beiden Nebenfiguren in der Regel für „Friedrich von Baiern und Nicolaus den V.“ gehalten. Ludwig (nicht Friedrich) der Baier wurde in Rom gekrönt, aber das geschah am 17. Januar 1328 durch den Bischof von Venedig im Trotz gegen Papst Johann den XXII.; Nicolaus der V. wurde als Gegenpapst vom Kaiser erhoben. Aber in Florenz war Giotto allerdings in diesem Jahre.

[2] Vas. III, 274 im Leben des Michelozzo Michelozzi.

[3] Der Haupttenor des Aktenstückes (bei Heinr. Wilh. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860, IV. p. 163) lautet: „Attendentes, quod Magister Joctus de Florentia pictor, familiaris et fidelis noster, fulcitur providis actibus et exercitatur servitiis fructuosis, ipsum in familiarem nostrum recipimus et de nostro hospicio retinemus volentes, ut illis honoribus et privilegiis potiatur et gaudeat, quibus familiares alii potiuntur, recepto provide solito iuramento. In cujus rei testimonium etc. Datum Neapoli, anno Domini MCCCXXX° die XX° Januarii XIII Ind. regnorum nostrorum XXI°.

[4] Auf der Reise dorthin soll sich Giotto nach Vasari II, 4. 5. in Orvieto die Skulpturen des Domes angesehen und dem Piero Saccone von Pietramala die

Darf man den neapolitanischen Historikern glauben, so stand die Kunst am Beginn des vierzehnten Jahrhunderts dort auf ansehnlicher Stufe. Von Montano d'Arezzo hören wir zwar nichts, desto mehr Wesen macht Dominici von den Vorzügen der Pippo Tesauro, Thomaso degli Angeli, Simone Napoletano, Francesco di Simone u. A. m., und zwar um so unbestrittener, da wir weder bestimmte Nachweise noch Werke von ihnen besitzen. Thomaso degli Angeli gilt für einen Zeitgenossen Cimabue's — Dominici stellt ihn dreist über diesen —, soll zwischen 1230 und 1310 gelebt und die Fresken der Capella Minutolo im Dom zu Neapel gemalt haben, welche Scenen aus den Apostellegenden darstellen;[5] sie sind zu verschiedenen Zeiten vollständig erneut und geben daher kein Zeugniss vom ursprünglichen Thatbestand, jedenfalls erscheinen sie heute nicht mehr als Arbeiten des dreizehnten Jahrhunderts. Dieselbe Unzulänglichkeit begegnet bei der Madonna in der Kirche S. Maria la Nuova in Neapel. Von Filippo Thesauro, der um 1270 gelebt haben soll, existirt ein Bild im neapolitanischen Museum; es stellt inmitten verschiedener Heiligen[6] die Jungfrau mit dem Kinde dar, welches einen Strauss Kirschen hält; darüber in der Lünette das Martyrium des heil. Laurentius. Hiernach zu schliessen gehört der Künstler dem vierzehnten und nicht dem dreizehnten Jahrhundert an. An diese etwas mythische Malerreihe schliesst sich schon greifbarer der Mosaist an, von welchem in S. Restituta zu Neapel eine Madonna mit dem Kinde zwischen Januarius und Restituta erhalten ist. Aus der Inschrift[7] geht hervor, dass im ersten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts ein Lellus an dem Mosaik thätig war,

---

beiden sienesischen Bildhauer Agostino und Agnolo zur Ausführung des von ihm entworfenen Grabdenkmals für Guido von Arezzo empfohlen haben. — Von Agnolo, dessen voller Name A. Venture ist, wissen wir, dass er zwischen 1312 und 49 gelebt hat, über Agostino ist Kunde v. J. 1310 bis zu seinem Tode 1350 vorhanden; er wird als Agostino di maestro Giovanni bezeichnet und mag sonach Schüler Giov. Pisano's gewesen sein. (Vgl. Doc. Sen. I, 203—6.)

[5] Die Befreiung und Kreuzigung des Petrus, die Enthauptung Johannes des Täufers und die Steinigung des Stephanus. Am untern Theile der Wand Porträts der Minutoli.

[6] Es sind Johannes, Andreas, Franciscus, Hieronymus und Nicolaus der Eremit.

[7] „Annis datur (?) clerus iam istār (*sic*) Partenopensis Mille trecentenis undenis bisque retensis. Hoc opus fec(it) Lellu(s) p. m.“ . . . . . (vgl. H. Schulz, Denkmäler III, 12). Ist „retensis“ richtig, so würde sich das Jahr 1309 ergeben.

doch lassen die Schlankheit der Jungfrau und die schleppenden Gewänder noch höheres Alter vermuthen. Das Werk ist immerhin beachtenswerth.

Am höchsten aber wird von den vaterländischen Annalisten der Name des Simone Napoletano gefeiert, dessen Verdienste in der That erstaunlich gewesen sein müssen, da er während eines freilich sehr langen Lebens so mannigfaltige Gemälde schaffen konnte, dass sie deutlich den Charakter ganz verschiedener Richtungen und Perioden tragen. Auf Simone selbst weist allerdings keine einzige Erinnerung; den Arbeiten, welche ihm zugeschrieben werden, fehlt sowol Datum wie Signatur, aber was unter dieser ohnehin fraglichen Rubrik alles zusammengeworfen worden ist, mögen einige Beispiele zeigen.

Angebliche Werke Simone Napoletano's.

Im Refektorium des Klosters S. Chiara befindet sich ein grosses Fresko (Christus in Glorie zwischen Maria und den Heiligen Ludwig, Clara, Franciscus und Antonius, im Vordergrunde König Robert mit der Königin Sancia, seinem Sohne und dessen Weibe in Anbetung), das Werk eines untergeordneteren Giottisten, welcher, wie es scheint, später ausser der Archivolte des für die sterblichen Reste König Roberts bestimmten Grabmals in der Kirche S. Chiara[9] auch das Wandbild vollendet hat, worauf die Heiligen Ludwig und Franz mit Ludwig dem Bischof und einem Engelchor dargestellt sind. Zur Bestimmung der Entstehungszeit braucht man sich nur zu erinnern, dass König Robert 1343 starb;[10] man darf annehmen, dass der Urheber mit Giotto's Stil bekannt war, den er schlecht genug nachahmt. Ist es Simone, so gehört er also in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Aber in der Cap. di S. Antonio Abate in Lorenzo Maggiore zu Neapel soll er das Altarbild auf goldnem Arabeskengrund gemalt haben, welches den heil. Antonius mit Buch und Lilie, von vier Engeln umgeben, darstellt und am Sockel die Jahrzahl 1438 trägt, mit welcher der Charakter der Figuren durchaus nicht in Widerspruch steht. — Ebenfalls dem Simone Napoletano zugeschrieben, aber werthvoller und interessanter ist ein andres Altargemälde in derselben Kirche,

---

[8] Dominici schreibt es einem Tesauro zu, der zur Zeit Constantin's lebte!

[9] Ein Dokument d. d. Neapel, 21. März 1328 (bei Schulz, Denkmäler IV, 153) gewährt den Namen eines Bartolommeo d'Aquila, welcher für alle Ausgaben bei seinen Malereien in der „capella una ecclesiae sancte Heuracistie de Neapoli" (S. Chiara) 20 Unzen Gold erhielt.

[10] Das Grabmal, welches Dominici fälschlich Masuccio dem II. zuschreibt, wurde von Johanna der I. 1343 bei den Brüdern Baccio und Giovanni aus Florenz bestellt. (Original-Nachrichten im Arch. generale zu Neapel, Let. F. fol. 8, sub Febr. 24. 1343, bei Luigi Catalani, Le chiese di Napoli, II, 92.)

welches S. Louis von Toulouse zeigt, wie er seinem Bruder Robert das königliche Diadem aufsetzt. Die Predelle enthält fünf Scenen aus dem Leben des Heiligen, in Bögen vertheilt, auf deren Zwickel die Worte der Inschrift „Symon de Senis me pinxit" zu lesen sind. Und das ist nicht das einzige sienesische Bild, welches der Patriotismus der Neapolitaner ihrem Günstling Simone zugeeignet hat. Ein Triptychon in der Minutoli-Kapelle des Doms stellt die Trinität dar, Magdalena den Kreuzstamm umfassend, rechts und links Maria und Johannes, auf den Seitenklappen Heiligengestalten (Januarius und Johannes Baptista, Peregrinus und ein Weib); im Giebel Christus in der Glorie mit zwei Propheten (Medaillons); auf den Aussenseiten der Klappdeckel das Wappen des Cardinals Enrico Minutolo.[11] Das Ganze offenbart einige Eigenthümlichkeiten des Sienesen Vanni.

Von andrer Art, aber nichtsdestoweniger auch dem Simone Napoletano zugeschrieben, ist das Tafelbild in der Nische über dem schönen Marmorgrabmal der Giovanna d'Aquino († 1345) in S. Domenico Maggiore, woselbst die Jungfrau das Kind säugend angebracht ist.[12] Genaue Betrachtung lehrt, dass wir es hier mit der Arbeit eines umbrischen Malers aus der Schule des Fabriano zu thun haben, im Stil Francescuccio Ghitti's.[13] Die Zartheit und affectirte Grazie dieses umbrischen Dialekts italienischer Kunst ist hier besonders auffällig. — S. Domenico Maggiore bewahrt auch noch andere Malereien gleicher Gattung, die sich Simone's Namen gefallen lassen müssen. Die Vergine della Rosa, rechts von dem Eingang zur grossen Cappella del Crocifisso ist eine weitere Replik der bekannten umbrischen Madonnen; sie reicht dem Knaben die Brust, zu ihren Füssen der Kirchenpatron.[14] Von demselben Schlage sind die Fresken in der Andreas-Kapelle (Noli me tangere, Maria von Aegypten in der Höhle, Kreuzigung mit Maria und Johannes zur Seite und einem Dominikanermönch) — alle schön erhalten und bemerkenswerther wegen Schlankheit und schwächlicher Zeichnung der Figuren.

Nach diesem Examen hat man die Wahl, ob man den Simone Napoletano in dem Maler aus der giottesken Verfallzeit des Quattrocento — wie er im Refektorium und der Kirche S. Chiara repräsentirt ist — oder in dem Cinquecentisten suchen will, der

---

[11] Als derselbe starb (1412), übergaben die Geistlichen das Triptychon als Legat der Kirche.

[12] Der „Guida offerta agli Scienziati nel congresso del 1845" (Napoli e sue vicinanze) I, 296 gibt eine weitschweifige Schilderung von dem feierlichen Empfange dieses Bildes bei seiner Ueberführung in die Kirche und spricht damit sehr deutlich die Voraussetzung aus, dass Simone Napoletano, der vermeintliche Schöpfer desselben, künftig als Cimabue oder Duccio von Neapel anerkannt werden würde.

[13] Ueber das Verhältniss dieser Schule zur sienesischen wird später die Rede sein.

[14] Diese Figur, ganz übermalt, scheint hinzugefügt zu sein.

in S. Antonio Abate und in S. Lorenzo Maggiore gemalt hat, ferner ob die Namen Simone Napoletano und Simone Martini von Siena identisch sind, ersterer also ein Umbrier aus der Mitte oder dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts ist. Auf Grund dessen wird behauptet, dass Simone Napoletano einen Sohn Namens Francesco di Simone und einen Schüler Colantonio del Fiore hatte. Von letzteren Beiden wissen die neapolitanischen Schriftsteller grade so wenig wie von jenem viel. Als Giotto nach Neapel kam, mag er wol Gehilfen vorgefunden haben, aber keine Nebenbuhler; die Kunstthätigkeit des Südens rekrutirte sich eben im vierzehnten Jahrhundert aus Mittelitalien.[15] Charakteristisch für die eigensinnige Blindheit, mit welcher die Neapolitaner forschten, ist der Umstand, dass allerdings ein Werk von Giotto's Stilgepräge bis heute im alten Kloster S. Chiara existirt, welches laut Vasari[16] in ausdrücklichem Auftrag König Roberts ausgeführt war, und doch unerkannt blieb, während dagegen die Freskobilder der sieben Sakramente in der Incoronata, welche nicht von Giotto sind, fortwährend für seine Arbeit galten.[17] Von Etlichen ist den positiven Aussagen Ghiberti's und Vasari's zum Trotz Giotto's Aufenthalt in Neapel ganz geleugnet worden. Gewissheit brachte die Entdeckung authentischer Nachrichten, von denen eine bereits citirt ist (s. Anm. 3); aus noch späterer Zeit (1333) wissen wir, dass Giotto in Neapel mit einem gewissen Giovanni von Pozzuoli in Rechtshändel gerieth.[18]

Geht man in der Richtung des nach der neuen Kirche del Gesù weisenden Thores auf das alte Kloster S. Chiara zu, so trifft man unter N. 23 einen Möbelladen mit der Firma Francesco

---

[15] „E gran cosa" — sagt Vasari I, 24 — „che dopo Giotto non era stato insino allora in sì nobile e gran città (Napoli) maestri che in pittura avessino fatto alcuna cosa d'importanza." Wir dürfen hinzufügen, dass es vor Giotto nicht anders war.

[16] I, 325.

[17] Auch bei Lanzi (a. a. O. II, 3) und bei Rumohr (a. a. O. II, 65) — bis Minieri Ricci (vgl. Vas. I, 342) und H. Schulz (Denkmäler III, 154) den Irrthum aufhellten.

[18] Dr. Matteo Camera von Amalfi, dessen neapolitanische Annalen zu den ausgibigsten italienischen Arbeiten der Gegenwart gehören, hat die Notiz aus einem im 17. Jahrh., vor dem Untergang der Originale gemachten Convolut von Excerpten des sicilianischen Archivs entnommen. Daselbst findet sich S. 970 von S. 93 a tergo der Urkunden d. d. 1332—33 bemerkt: „Joannes de Putheolo litigat cum notario Amico et Magistro Jotto pictore de Florentia."

Tittipaldi. Er stösst an eine grosse Halle, die ehemals zum Kloster gehörte, und an der Hinterwand derselben findet sich ein grosses Fresko; es füllt eine breite Fläche, die rautenförmig eingefasst mit den Wappenschildern Roberts und Sancia's versehen ist. Die uns entgegentretende Composition — die Mildthätigkeit der Franciskaner durch das Wunder der Speisung mit Brod und Fisch verherrlicht — ist entschieden giottesk.

Freskobild in S. Chiara.

Jugendlich, aber an Wuchs majestätisch hervorragend sitzt der Heiland an erhöhter Stelle zwischen zwei Palmen und spricht den Segen über die Brodkörbe, welche die seitwärts gruppirten Apostel zu seinen Füssen aufgestellt haben. Einer derselben links bringt zu den bereits für die Armen bestimmten Körben noch einen herzu, ein andrer hat Fische auf dem Teller geholt; rechts ist ein Jünger im Begriff, der Menge ein Brod zuzuwerfen, vor ihm theilt Petrus — an dem herkömmlichen Typus kenntlich — einer Gruppe von Männern, Weibern und Kindern, die in der Runde knieen, Speise zu. Auf dieser Seite des Vordergrundes betet die heil. Clara auf den Knieen, den Rosenkranz zwischen den Fingern, ihr gegenüber in gleicher Weise Franciscus, dem ein Sack mit Broden über der Schulter hängt.[19]

Das Gemälde ist stark beschädigt, aber durch künstlerisches Arrangement, breite Behandlung und gutes Colorit ausgezeichnet.[20] Kein andres Beispiel in Neapel kommt der Charakteristik und der Technik Giotto's so nahe wie dieses; ist es nicht von seiner Hand, so muss es unter seiner Aufsicht von einem seiner Schüler gemalt sein, der Composition und Zeichnung des Meisters dabei vor Augen hatte.

Im heutigen Kloster S. Chiara lässt sich kein Wandbild Giotto's mehr entdecken und mit Ausnahme des schwachen Produktes von Simone Napoletano, dessen oben gedacht wurde, befindet sich auch überhaupt nichts Giotteskes dort. Die Wände der zugehörigen Kirche sind längst überweisst[21] und das trans-

---

[19] Die Köpfe der Apostelgruppe zur Rechten sind fast ganz verwischt.

[20] Das in Tempera gemalte Blau hat die Zeit verändert, die graugrünlichen Töne in den Gewändern sind gedunkelt, besonders bei der Apostelfigur, welche die Fische hält, und auf dem Mantel der Frau, die von Petrus Brod nimmt. Wenn es wahr ist, dass bei der ersten Auffindung des Bildes Stühle und dergleichen auf Nägeln an der Wand aufgehangen gewesen sind, so muss man sich eher darüber wundern, dass überhaupt etwas übrig blieb. Das Bild nimmt den unteren Theil der Wand ein, der obere ist zerstört; auch die anderen Seiten weisen keine Spur von Malereien mehr auf.

[21] Auf Anordnung Borrionuovo's, Delegaten der Kirche, wurde sie in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit Stuck überarbeitet (vgl. Not. 6 zu Vas. I, 325).

portable Altarbild daselbst, die Madonna delle Grazie, dem man die Ehre seines Namens angethan hat, ist ein armseliges Stück Arbeit aus dem vierzehnten Jahrhundert,[22] wie sie in der Mehrzahl italienischer Städte aus dieser Zeit vorkommen. Gewiss ist, dass Giotto sowol im Castel Nuovo als im Castel dell' Uovo[23] Fresken gemalt hat, die aber mit den Gebäuden, welche sie enthielten, untergegangen sind. Auch Tafelbilder mag er dort ausgeführt haben, wie man aus den Resten schliessen kann, die noch in Neapel bewahrt werden.[24]

Reste von Tafelbildern.

Es sind zwei Heiligengestalten: ein Bischof des Franciskanerordens, in dessen Gewand das Wappen Roberts und Sancia's eingestickt ist, hält den Krummstab, der andre ein Buch. Bei beiden ist der Nimbus aufgefrischt, das Uebrige durch die Zeit ruinirt, doch zeigen die Tafeln oft genug originelles Gepräge, um die Nomenclatur zu rechtfertigen.

Wir wenden uns nunmehr zu den vielbeschriebenen sogenannten Giotto-Fresken in der kleinen Kirche S. Maria dell' Incoronata.

S. Maria dell' Incoronata.

Die Bilder füllen die Dreieckfelder eines Kreuzgewölbes und haben unregelmässige Gestalt. Das Sakrament der Taufe wird in einem offenen oktogonalen Tempel an einem nackten Kinde vollzogen, welches von der Amme über den Taufstein gehalten das Wasser aus einer Schale in des Priesters Hand empfängt; hinter diesem ein Diener mit dem Salzgefäss, an der andern Seite die Pathen. Auf den Stufen der Kapelle steht ein Knabe mit brennender Kerze, im Vordergrunde sind drei Frauen mit dem Täufling beschäftigt, den zwei andre in einen Korb legen. Ueber der Gruppe schwebt ein Engel mit einer Fackel in der Linken und mit der Rechten Segen ertheilend.[25] — Bei der Firmelung hält eine Prinzessin mit dem Diadem auf dem Haupte das Kind im Arm, welches der Priester confirmirt; dahinter ein Weib und ein Mädchen ebenfalls ein Kind haltend, im Vordergrund wird noch ein Kind von einer Dame die Stufen der Kirche hinaufgeführt, über welcher der Engel erscheint.[26] — Würdig sind die Gläubigen im Innern des offenen Gotteshauses gruppirt, welche in dem Bilde der Communion die heilige Handlung knieend erwarten. Dem Vordersten reicht der Bischof mit dem Kelch in der Hand, von assi-

---

[22] Lanzi (Stor. d. pitt. II, 3) erwähnt es als Giotto's Werk.

[23] s. Ghiberti, Com. 2 in Vas. I, XVIII.

[24] Im Besitz des Conte Gaetani.

[25] Die Frauen, welche das Kind tragen, sind fast ganz verwischt, die darübergebeugte Figur ebenfalls, von den beiden andern sind die Köpfe neu gemalt. Der ganze Obertheil des Baptisteriums und der Engel sind neu, ebenso die Gestalt zu äusserst links bis auf den Kopf.

[26] Die Prinzessin mit ihrem Kinde und Theile der hinter ihr Stehenden sind die einzigen genuinen Stücke.

stirenden Geistlichen begleitet, die Hostie; hinter den Communicirenden stehen zwei Gestalten, welche zuschauen; in der Luft zwei Engel mit Weihrauchfässern.[27] — Die Beichte findet anscheinend in einer offnen Halle vor der Kirche statt: zu den Füssen des Priesters kniet eine Dame, welche ihr Bekenntniss ablegt, drei Bussfertige mit Geisseln gehen verhüllten Gesichts hinweg, um sich zu kasteien. Ueber der Gruppe sieht man die Dämonen entweichen.[28] — Die Priesterweihe wird von einem Papste vollzogen, welcher unter dem Tabernakel stehend vor einer Zeugenschaft von Priestern verschiedenen Ranges seine Hände in die des Candidaten legt, eine Scene, die mehr Individualisirung und mannigfaltigere Motive zeigt. Auch hier ein herabfliegender Engel.[29] — Die Ehe geht in einer reich mit Teppichen geschmückten Kirche vor sich: unter dem von Hofchargen getragenen Baldachin ein fürstliches Paar, dessen Hände ein Mönch ineinander legt.[30] Zahlreiche Geistlichkeit, Männer und Frauen verherrlichen die Handlung, die durch Trompeter und eine Gruppe im Vordergrund, welche nach Viole und Pfeife tanzt, festliches Gepräge erhält; die Tänzer, namentlich die Köpfe, sind schön, Bewegungen und Kostüm nicht ohne Anmuth, wie überhaupt das ganze Arrangement besser ist als bei den anderen Darstellungen. — Auf dem Bilde der letzten Oelung sehen wir die gebrechliche Gestalt eines Kranken von einer Frau im Bett aufgerichtet, dem der Sakristan die Lippen benetzt, während ein andrer Geistlicher mit einer Fackel in der Hand zuschaut. Weinende Angehörige stehen und knieen in der Runde. Ausserhalb Engel, welche in recht lebendiger Bewegung Dämonen hinwegtreiben. Die Figur des Sterbenden dagegen ist steif.[31] Ein achtes Gemälde, jetzt fast gänzlich zerstört, soll wol die ecclesia triumphans darstellen: Christus in der Glorie, vor ihm eine Gestalt in der Mitra, vermuthlich die Kirche mit dem Symbol des Kelches, zur Seite Gruppen Heiliger, welche Fahnen tragen.[32] — In den Lünetten der Kapelle gewahrt man noch Reste von Scenen aus dem Leben Josephs: J. im Gefängniss, bei der Potiphar (hier ist die Gestalt des Jünglings, der die Augen bedeckt, nicht ohne Ausdruck), Jakob vom Tode des Sohnes benachrichtigt. — An anderen Stellen bemerken wir

---

[27] Besser erhalten, aber die Profile sind flach und die Zeichnung der Figuren unsicher und eckig.

[28] Hier ist der untere Theil zerstört und die Gestalt des ersten Büssers restaurirt.

[29] Die acht Vorgrundfiguren sind zum grössten Theil sehr beschädigt.

[30] Der Kopf der Königin und der zwei Nächststehenden sowie der Obertheil des Priesters sind neu gemalt. — Vgl. die Beschreibung bei H. Schulz, Denkmäler III, 157.

[31] Sämmtlichen Darstellungen sind durch die Special-Forschung historische Vorgänge und Persönlichkeiten substituirt: bei der Taufe der Sohn des Herzogs von Kalabrien, bei der Confirmation die drei Kinder der Johanna, Karl Martell, Katharina und Francesca, bei der Communion und Beichte Johanna selbst, bei der Priesterweihe Bonifaz der VIII. und Louis von Anjou, Bischof von Toulouse, bei der Ehe Johanna und Ludwig von Tarent, bei der letzten Oelung Philipp von Tarent.

[32] Der Gegenstand ist auch willkürlich als Entrata della Reina Giovanna gedeutet worden. Vgl. darüber Kugler, Kl. Schriften I.



Sakrament der Ehe. Fresko in der K. Maria dell' Incoronata zu Neapel.



endlich die Findung Mosis und die Scene am brennenden Busch. (Jetzt sämmtlich durch Mastixfirniss im Ton verändert.)

Man hat in diesen Fresken lange Zeit Giotto's eigene Hand erkennen wollen. Indirekten Einfluss hat er gewiss auf die Arbeit gehabt, aber die ästhetische Beschaffenheit derselben würde den Meister ausschliessen, selbst wenn es historische Kriterien nicht thäten. Unrecht ist, ihren Werth, den man früher übertrieb, jetzt, da wir sie mit ziemlicher Sicherheit klassificiren können, herabzusetzen. Sie sind unverächtliche Zeugnisse der giottesken Manier aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts und ihr Urheber ist wenn auch mit weit geringerem Talente, so doch mit Gewissenhaftigkeit den Impulsen der Schule gefolgt. Anordnung der Sujets und Composition waren unter den Schülern so typisch geworden, dass sie allein nicht ausreichen, Echtheit oder Unechtheit zu beweisen; den entscheidenden Prüfstein gibt Zeichnung und Durchführung an die Hand. Und hierauf betrachtet stellen sich die Malereien der Incoronata keineswegs als rohe, sondern eher als geglättete Nachahmungen dar, wenn ihr Urheber auch immerhin nur zu den giottesken Künstlern zweiten Ranges zählt. — Unwiderleglicher sprechen die geschichtlichen Anhaltepunkte gegen Giotto's Autorschaft. Festgehalten wurde an derselben, obgleich, wie wir bemerkten, unter dem Sakrament der Ehe die Hochzeit der Königin Johanna der I. von Neapel mit Ludwig von Tarent[33] verherrlicht wird, welche 1347, elf Jahre nach Giotto's Tode stattfand; und überdiess ist das Gebäude selbst eine Votivstiftung, die erst nach der im Jahre 1352 mit grossem Pomp im Palast des Prinzen von Tarent bei Castel Nuovo gefeierten Krönung Ludwigs und Johanna's erfolgte. Unverschuldeter Urheber der Verwechslungen, welchen das Werk ausgesetzt war, ist Petrarca gewesen: Die „Kapelle des Königs" nahe dem künstlichen Hafen am Königsplatz, in welcher sein Landsmann, der

[33] Um Giotto's Autorschaft zu retten, hat man das Bild früher (vgl. Stanisl. Aloč, Napoli e sue vicinanze) für das Denkmal des Verlöbnisses der Johanna mit Andreas von Ungarn ausgegeben, wobei die Kinder in Erwachsene umgedichtet wären. Vgl. dagegen die urkundlichen Notizen bei H. Schulz, Denkmäler III, 154, und über die Krönungsceremonie Regist. Arch. R. Siclae an. 1302, 17, 32, 47 etc. bei Giuseppe Angeluzzi, Lettere sulla chiesa dell' Incor. Neapel 1846.

grösste Maler der Zeit gemalt habe und auf die er seinen Freund Johann de Mandella im Itinerarium Syriacum aufmerksam macht,[34] hielt man für die Incoronata, weil sich früher neben dieser die sogenannte Capella di Giustizia befunden hatte, deren Gründer König Robert gewesen sein soll.[35] Sie wurde später mit der Incoronata vereinigt, und daher der Irrthum der Topographen. Die Cap. di Giustizia ist jedoch nicht von Robert, sondern von Karl dem II. erbaut[36] und hat niemals Cap. del Re geheissen. Andrerseits belehren uns Urkunden, dass die Kapelle des Königs Anhängsel des Castel Nuovo war, welches von Karl dem I. 1279 gegründet, beim Tode Karl des II., 1309, noch unvollendet stand.[37] Diese Kapelle war es, in welcher Montano d'Arezzo vor Giotto's Aufenthalt in Neapel malte. Ueber die Lage des hier gemeinten Castells lassen die sicilianischen Archive keinen Zweifel,[38] und sonach ist Petrarca's Worten wol Glauben zu schenken. Von Giotto's Thätigkeit im Palaste selbst spricht Ghiberti, und zwar heisst es dort, er habe die grosse Halle mit Porträts berühmter Neapolitaner ausgeschmückt. Vielleicht hat er ausserdem auch noch im Castel dell' Uovo gemalt, wo er Montano's Arbeiten ebenfalls vorfand.

Hat Giotto lange im Süden verweilt, so scheint es nur natürlich, wenn er Neapolitaner fand, die sich seine Kunstweise mit leidlichem Erfolg zu eigen machten; sämmtliche Schüler und Gehilfen, die ihm in der Bottega in Florenz zur Hand gingen, konnte er ja doch nicht mitnehmen. In Rom hatte ihn die Erwartung, brauchbare Arbeiter in der Fremde zu finden, nicht getäuscht, und was ihm dort Cavallini gewesen, hat ihm in Neapel vielleicht Simone geleistet;[39] aber der tüchtigste unter allen damaligen nea-

[34] s. Tiraboschi Stor. della lett. Neapel 1777, V. I. p. 101.

[35] Vgl. Aloë, Ventimiglia's und Gallo's Annalen.

[36] Giuseppe Angeluzzi a. a. O.

[37] Ueber die Daten vgl. Camera, Ann. di Nap., anno 1279, Vol. I, 322 und Angeluzzi a. a. O. Ex regist. Arch. R. Siclae Part. 2. Anno 1382. (Arc. F. moz. 6. No. 1a)

[38] „Joanellus Pacca et Julianus de Angelo de Napoli magistri tarsienerii, Tarsienatus Neapolis inventarium faciunt bonorum omnium existentium in ipso; et dictus Tarsienatus situs est juxta hospitium ammiratae plateae portus civitatis Neapolis, et juxta molum parvum juxta regium Castrum Novum, juxta turrectam moli magni et ecclesiam Sti. Nicolai.“ S. Regest. Arch. R. Siclae Part. 2. a. 1382, bei Angeluzzi a. a. O. p. 13 u. 14.

[39] Lanzi, a. a. O. II, nimmt diess ohne Weiteres an.

politanischen Malern ist von den Kunstschriftstellern bisher kaum beachtet worden: Robertus de Oderisio. Von ihm besitzt die Kirche S. Francesco d'Assisi zu Eboli eine Kreuzigung:[40]

Rob. de Oderisio. Eboli.

Die Christusfigur ist giottesk, wenn sie auch die grosse Einfachheit nicht hat, welche den Meister auszeichnet. Sechs Engel umflattern in heftiger Erregtheit ihre Kleider zerreissend und Blut aus den Wunden auffangend den Querbalken des Kreuzes, dessen Stamm Magdalena gefasst hält; die Mutter in den Armen der Marien, Johannes und die herkömmlichen Nebenfiguren vervollständigen die Composition. Neben dem Mönch, der im Vordergrunde kniet, ist eine Rolle mit der Inschrift: „Hoc opus pinsit Robertus de | Oderisio de Neapoli."

Hier haben wir denn einen Neapolitaner, der offenbar in Giotto's Schule gewesen war und dramatische Kraft, Talent der Wiedergabe, Verständniss für Proportion und Zeichnung genug besass, um unter die guten, wenn nicht besten Nachfolger gezählt zu werden. Und insonderheit ist er gewissenhaft im Handwerk, befolgt die klare Methode des Meisters im Coloriren und in der Durchbildung der Draperien und stilisirt breit und einfach. Die porträtmässige Behandlung der Mönchsgestalt gibt treffliches Zeugniss von seinem Naturstudium und er steht hierin wie auch in anderen Eigenschaften dem Maler der Incoronatafresken nahe genug, um die Frage der Identität mit jenem anzuregen. In der gesammten neapolitanischen Künstlerzunft, wie sie Dominici vorführt, ist kein einziger zu finden, der sich neben ihn stellen könnte. Unter den Malern des vierzehnten Jahrhunderts, welche für Schüler Simone's gelten, werden Gennaro di Cola und Stefanone, Francesco di Simone und Colantonio del Fiore genannt, von denen der erste, ein Zeitgenosse des zweiten, im Jahre 1320 geboren sein soll. Die Fresken in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel, lange als gemeinschaftliche Arbeit dieser Beiden betrachtet, sind neuerdings ihrem wahren Urheber Leonardo di Bisuccio von Mailand[41] restituirt worden, aber den Gennaro di Cola kennzeichnen die Fresken in der zur Incoronata gehörigen Capella

---

[40] Giuseppe Angeluzzi, dessen fleissige Forschungen auch die Verfasser dieses Buches zu Dank verpflichten, hat das Verdienst, die Aufmerksamkeit zuerst auf dieses Werk gelenkt zu haben.

[41] Sie befinden sich in der oktogonalen Kapelle Ser Giovanni Carraciolo's am Grabmal desselben und tragen die von L. Catalani (vgl. dessen Discorso) entdeckte Inschrift: „Leonardus de Bisuccio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit."

del Crocifisso (ein Kampf, eine Procession, Bischofsporträts und die Spende des heil. Martin) als einen recht schwachen Maler vom Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts ohne Kenntniss der Compositionsregeln und ohne Vermögen, das Nackte darzustellen;[42] das erste der Bilder wird sogar der noch ungeschickteren Hand eines Späteren zugewiesen. Auch den drei Tafelgemälden, welche, ehemals in der Incoronata, jetzt im Museum zu Neapel unter Gennaro's Namen stehen,[43] kommt kein besseres Lob zu.

Gennaro. Mus. zu Neapel.

Das Sujet ist die in Italien sogenannte „Conception" (auf Anna's Schoosse Maria und auf ihrem Schoosse Christus) in Verbindung mit charakteristischen Figuren des Petrus und Paulus, warmtönig und mit der Präcision des Miniaturisten colorirt. Mit den Fresken der Cap. del Crocifisso haben die Bilder einige Verwandtschaft; der Künstler gehört ebenfalls dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts an und zeigt neapolitanische Idiotismen, nicht eben giotteske. Auffällig ist die Neigung, die Finger spitz zu zeichnen.[44]

Liesse sich Stefanone aus dem verstümmelten Wandbilde in der Cap. de' Preti Missionari im Dom zu Neapel beurtheilen (es stellt den Stammbaum Jesse dar), so würde Dominici Recht haben, wenn er ihn in den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts verweist; allein die Madonna, welche sich in der Piccolomini-Kapelle zu Monte Oliveto befand,[45] liess ihn als einen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts erkennen und verrieth Einfluss der frühniederländischen Schule, was namentlich in der Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes, in dem Missverhältniss der Köpfe, dem vulgären Mariengesicht, der Derbheit des Anatomischen, den eckigen Gewändern und den dunklen, plastisch pastos aufgetragenen Schatten ausgesprochen war. Wie wenig man den Künstler kennt, geht daraus hervor, dass man ihm sogar ein Bild aus dem sechzehnten Jahrhundert

[42] Die Fresken sind theils verwischt, theils erneut, das Uebrige hat sehr vom Rauch gelitten.

[43] Neuerdings sind sie mit N. 2, 5 und 57 und irrthümlich als Werke Neri de Bicci's bezeichnet.

[44] Die Stücke sind sehr lädirt.

[45] Seit Abfassung des englischen Originaltextes dieser Ausgabe ist das Bild aus Monte Oliveto weggenommen und verschwunden. Es stellte die Mutter Gottes unter einem Baldachin thronend zwischen Hieronymus und einem andern Heiligen dar, angebetet von einem Donator in Miniatur.

[46] Ein Gemälde im Museum zu Neapel, welches nach Stefanone benannt ist und den heiligen Jakobus lesend darstellt, von einer Engelglorie umgeben, entspricht diesem im Stil, zeigt aber schlechteres Machwerk und ist überdiess durch Alter, Schmutz und Reparatur verdorben.

(in der Cap. Brancaccio zu S. Domenico Maggiore) zuschreiben konnte.[47] Dem Francesco, der Ueberlieferung nach Sohn und Schüler Simone Napoletano's, wird die Autorschaft der Madonna in einer Nische des Grabmals zugesprochen, welches in S. Chiara dem Antonio di Penna, Sekretär König Ladislaus' von Neapel (1386—1414), errichtet ist — (Antonio und sein Bruder knieen vor der Jungfrau und verehren das Kind, das eine Blume in der Hand hält).[48] Was man hier sehen kann, mag wol von einem Maler herrühren, dessen Vater im vierzehnten Jahrhundert gelebt hat, aber der Stil, in welchem das Bild gemalt ist, weicht durchaus von den verschiedenen Fresken ab, die Simone's Namen tragen, und hat eben so wenig mit Arbeiten Colantonio del Fiore's, dem Mitschüler des Francesco gemein.[49] Die einzige Bestätigung von der Existenz Colantonio's findet sich bei dem Architekten Summonzio, indem er angibt, derselbe habe die alte Temperatechnik gegen die Oelmischung der Flandrer vertauscht, die er durch René von Anjou kennen lernte.[50] Es liegt nahe, zu vermuthen, dass dieser Gewährsmann unter Colantonio vielmehr den Antonello da Messina gemeint hat, der ja bekanntlich in der letzten Zeit der Regierung René's in Oel zu malen begann, umsomehr, da Colantonio Antonello's Lehrer gewesen sein soll. Jedenfalls aber ist nicht wahrscheinlich, dass Einer, der unter König René die Oeltechnik erst erlernt hatte, einen Andern unterrichtet haben soll, der schon vier Jahre nach René's Tode fertiger Meister darin war.[51] Das

[47] Vollendet haben soll es! (nach dem Guida dei Scienziati a. o. a. O.) Franco d'Agnolo, der aber im 14. Jahrh. lebte! — Die Mitte der Dekoration nimmt eine Maria „delle grazie" (Fresko) ein, dem Franco d'Agnolo zugeschrieben, eine giotteske Composition, fast ganz durch Reparatur verdorben. Seitwärts zwei Tafelbilder auf Goldgrund; eins davon, die Magdalena, ein hässliches Stück Arbeit aus dem 16. Jahrh, gilt für Stefanone's, das andre, der heil. Dominicus, für Franco d'Agnolo's Werk, ist aber in der Manier des Andrea di Salerno gemalt, von dem in Wahrheit vielleicht beide Tafeln herrühren. Das zweite Bild ist jedoch infolge der Uebermalung fast gänzlich beweislos.

[48] Der untere Theil des Bildes ist zerstört.

[49] Dominici setzt die Geburt desselben in das Jahr 1352, den Tod in das Jahr 1444, aber es ist höchst wahrscheinlich, dass er überhaupt nichts von dem Künstler wusste, dessen Leben er beschrieb, und dass seine Data von Gemälden entlehnt sind, die unter einem conventionellen Namen gingen.

[50] Vgl. Summonzio's Brief d. d. 20. März 1524 an Marcantonio Michele zu Venedig, bei Lanzi und bei Puccini, Memorie di Antonello da Messina.

[51] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Flemish painters, London, Murray 1857, und Antonello's Porträt aus d. J. 1445 in der Berliner Gallerie.

Beweisstück, worauf Dominici, Tutini, Celano, Eugenio Carraciolo und spätere Kunstschriftsteller, einschliesslich Kugler, sich berufen, um die Thätigkeit Colantonio's im Jahre 1375 zu belegen, ist ein Triptychon im Chor der Kirche S. Antonio Abate zu Neapel, welches den heil. Antonius thronend in segnender Geberde zwischen Engeln und Heiligen (Apostel Johannes, Louis von Toulouse, Petrus, Franciscus) enthält. Dieses Bild aber (datirt A. MCCCLXXI) ist in allen wesentlichen Zügen toskanisch und rührt von einem Maler her, dessen Name (Nicholaus Tomasi de Flore. picto.) zu der Legende vom Leben Colantonio's verleitet haben wird. Denn dass Nichola oder Cola Tomasi nicht dasselbe ist wie Niccola oder Col Antonio, leuchtet ein; der Beisatz „del Fiore" aber ist vermuthlich Corruptel aus de Florē d. h. „de Florentia". Nichola Tomasi aus Florenz nun wird uns später noch begegnen; sein Name steht in der Liste der ersten Künstler, welche sich mit Jacopo di Casentino zur Gründung der St. Lukas-Gilde in Florenz zusammenthaten. Colantonio soll überdiess im Jahre 1436 noch gelebt und gearbeitet haben; hierfür verweisen die obigen Autoren auf ein Bild, dessen zwei Theile sich an verschiedenen Orten finden. Das eine hängt in der Kirche S. Lorenzo in Neapel unter dem Namen Zingaro und zeichnet sich durch grosse Aehnlichkeit mit Van der Weyden's Manier aus. Das andre — im Museum zu Neapel — ist ebenfalls wesentlich flämischen Stils. Von Bildern, die man dem Colantonio sonst zuschreibt, weichen beide sehr ab. Das Datum 1436 sucht man jetzt hier wie dort vergebens.[52] Von dem Gemälde im Bogenfeld über dem Portal von S. Angelo a Nilo[53] endlich — die Jungfrau thronend zwischen dem heil. Michael und dem Cardinal Rainaldo Brancaccio — kann bei dem schlechten Zustande nichts Bestimmtes ausgesagt werden. — Diese vier unter Einem Namen begriffenen Werke charakterisiren sich also verschiedentlich als toskanische oder schwache giottistische aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts oder als flämische des

[52] Angelo Criscuolo behauptet, sie habe nie existirt. Vgl. das Citat aus dessen MS. in Luigi Catalani's Discorso a. a. O. 13.

[53] Die Kirche wird auch S. Angelo di Nido oder S. Angelo di Seggio di Nido genannt.

fünfzehnten, sodass wir annehmen müssen, jener Colantonio hat in Wahrheit gar nicht existirt.

Wie offenkundig der Einfluss nun auch sein mag, den Giotto auf die Kunst in Neapel ausübte, so wenig ist zu verkennen, dass seine Nachfolger hier ziemlich untergeordnete Talente waren. Sein Verkehr mit Robert von Neapel, wovon Vasari berichtet, macht wieder seiner Schlagfertigkeit alle Ehre; andrerseits wird dem Könige das Zeugniss eines leutseligen und gescheuten Patrons ausgestellt. Er besuchte den Meister oft, um ihn arbeiten zu sehen oder auch fabuliren zu hören, und scheint solche Freude daran gehabt zu haben, dass er einmal ausrief, er wolle Giotto zum grössten Mann in seinem Königreiche machen. Ein ander Mal kommt der König an einem heissen Tage: „Wenn ich wie Du wäre, liesse ich heute das Malen.“ „Wenn ich wie Ihr wäre, thäte ich's auch,“ antwortet Giotto. Auf den Einfall Roberts, ein Bild seines Königreichs gemalt zu sehen, zeichnet Giotto einen gesattelten Esel, der einen andern Sattel, über welchen er wegschreitet, angstvoll betrachtet; auf beiden die Abzeichen der königlichen Herrschaft: er spielte damit auf die fortwährende Sorge des Volks vor dem wechselnden Regimente an.[54]

Auf dem Heimwege aus dem Süden hielt sich Giotto in Gaeta auf und malte etliche nicht mehr vorhandene neutestamentliche Bilder in der Nunziata.[55] Auch was er in Rimini zurückliess, ist nicht auf uns gekommen.[56] Bei seiner Heimkehr am 12. April 1334 wurde er Werkmeister an der Kathedrale S. Maria del Fiore, damals S. Reparata genannt, und Staatsbaumeister von Florenz.[57]

Der Dom, 1298 gegründet und unvollendet, als der Architekt Arnolfo (1310) starb, hatte bis dahin nur erst geringfügige De-

[54] Vas. I, 326. 27.

[55] Sie waren schon zu Vasari's Zeit sehr beschädigt (s. d. I, 327) und fielen der neuen Veränderung der Kirche zum Opfer.

[56] Vas. I, 327. Das Bild in S. Cataldo, S. Thomas vor den Brüdern lesend, war dem Riccobaldo Ferrarese (bei Muratori) noch bekannt, die Darstellungen der Wunderthaten der Beata Michelina dagegen (Vas. a. a O.) können nicht von Giotto gewesen sein, da diese Heilige erst 1356 starb.

[57] Das Originaldokument bei Baldinucci, a. a. O. IV, 30 ff. und Gaye, Carteggio I, 481. Richa (Chiese IV, 23 ff.) berichtet, dass Giotto laut den Akten der Arte della Lana in Florenz i. J. 1332 zur Fortführung des florentiner Dombaues berufen und ihm während dessen die Entfernung aus der Stadt untersagt worden sei, doch gibt er keine Abschrift der Urkunde.

koration im Sinne des Originalplanes erhalten, der zu Baldinucci's Zeit unter den Raritäten der Familie Scarlatti gezeigt wurde.[58] Dieser hatte weder Glockenthurm noch Kuppel. Dem Giotto fiel zu, den einen dieser herrlichen Bestandtheile hinzuzufügen, was ihm mittels jenes stolzen Dekretes aufgetragen ward, worin es heisst: „Die florentinische Republik, selbst die erhabensten Vorbilder überbietend, will ein Gebäude errichtet sehen, so gewaltig an Höhe und Beschaffenheit, dass es Alles übertreffe, was jemals solcher Art in den Zeiten höchster Macht von Griechen oder Römern geschaffen worden!"[59] Die Nachwelt hat erkannt, dass diesem übermüthigen Verlangen in dem Modell, welches Giotto schuf, und in dem plastischen Schmuck, den Andrea nach seiner Anweisung ausführte,[60] in der That Genüge geschah. Ohne selbst Architekt oder Bildhauer zu sein hat er Bauten und Skulpturen ins Werk gesetzt, die den Neid der Zunftmeister verdienten.[61] Er zeichnete sie vor, liess sie von geschickten Händen verarbeiten und behielt Zeit, malerische Aufgaben anzunehmen. So für Azzo Visconti zu Mailand,[62] für Gero Pepoli zu Bologna, ja er konnte selbst den Antrag Papst Benedikt des XII. in Erwägung ziehen, welcher ihn gegen hohes Salär nach Avignon einlud.[63]

Von den in Mailand gemalten Bildern ist Nichts übrig, doch bewahrt die Gallerie der Brera eine Madonna mit Kind von seiner Hand, welche ehemals das Mittelstück eines Altarschreins in S. Maria degli Angeli zu Bologna gebildet hat und dessen Flügeltheile in der dortigen Pinakothek verblieben sind.

---

[58] Die Behauptung, dass Giotto die Façade gezeichnet habe, soll später widerlegt werden. Eine Ansicht derselben in ihrem frühen Bestande ist in dem grossen Fresko des Capellone dei Spagnuoli in S. Maria Novella gegeben. Ein Aufriss nach Arnolfo's Zeichnung, im Besitz der Familie Scarlatti, findet sich bei Richa, Chiese VI, 51.

[59] Richa, Chiese VI, 62 gibt die Abschrift des vom 12. April 1334 datirten Dekrets aus Del Migliore's MS. — Der erste Stein zum Campanile wurde am 28. Juli unter grossen Feierlichkeiten gelegt in Gegenwart der Geistlichkeit und der religiösen Orden, des Gonfaloniere, der Prioren, des Magistrats und Simone Salterelli's, des flüchtigen Erzbischofs von Pisa.

[60] Vas. II, 38 und III, 106.

[61] „fu dignissima" — sagt Ghiberti 2. Comm. bei Vas. I, XIX. — „ancora nell' arte statuaria. Le prime storie sono nell' edificio, il quale fu da lui edificato, del Campanile di S. Reparata, furono di sua mano scolpite e disegnate."

[62] „M. Giotto, tornato da Milano, che il nostro commune ne l'avea mandato al servizio del Signor da Milano passò di questa vita a dì 8 Gennaro 1336 — neuen Stils 1337 — (Giov. Villani l. XI. Cap. 12.)

[63] Worüber später ausführlich.

Altarbild. Mailand u. Bologna.

In seiner Vervollständigung zeigt diess Altarbild — ursprünglich der Kirche S. Antonio Abate in Bologna angehörig — die Madonna mit verschleiertem Hals und Kinn, den Knaben in den Armen haltend, der den Saum ihres Gewandes gefasst hat und lächelnd mit ihr scherzt. Ihr Thron steht in einer Nische und ist umgeben von den Erzengeln Michael und Gabriel, den Heiligen Petrus und Paulus; die Medaillons der Unterleiste sind mit Darstellungen des Ecce Homo, der Maria mit dem Evangelisten Johannes, Johannes des Täufers und der Magdalena ausgefüllt. Regelmässiges Oval des Kopfes, Freundlichkeit in den langgeschlitzten Augen und mehr mütterliche als religiös feierliche Attitüde bilden die Merkmale der Madonna in der Brera. Das Kind, in weiss und goldener Tunika, ist heiter intendirt, aber sein Lächeln stimmt nicht recht mit der steifen Körperhaltung. Die halblebensgrossen Figuren der Predelle stehen nicht auf der Höhe von Giotto's Leistungen. — Die Leiste am Schemel des Brera-Bildes trägt die Inschrift: „Op̄ Magistri Jocti de Flor̄a". Die gut erhaltene Mittelpartie zeichnet sich durch natürlichen Farbenton aus, die bologneser Seitentheile dagegen sind dadurch verändert, dass man beim Klarmachen die Lasuren mit abgeschliffen und die Umrisse abgeschwächt hat; in Folge dessen sieht man theilweise die ursprüngliche Untermalung.[64]

Die Ueberlieferung in Bologna will wissen, das Altarbild sei im Auftrage Gero Pepoli's gemalt worden, der im Jahre 1330 die Kirche S. Chiara degli Angeli vor Porta Castiglione errichtete, und fügt hinzu, der Künstler habe während der acht Monate, die er über der Ausschmückung jener Kirche zubrachte, im Kloster degli Angeli Kost und Wohnung bekommen.[65] Dass Giotto ein Bild mit der Darstellung der Stigmatisation des Franciscus an das Kloster S. Francesco in Pisa gesendet hat, ist richtig; dasselbe existirt noch heute im Louvre[66] und bewahrt trotz aller Verderbniss durch Restauration echten Charakter und Signatur.

Gall. des Louvre. Paris.

Die Bewegungen des Heiligen sowol wie des Seraphs sind genau dieselben wie auf dem Fresko in der Oberkirche zu Assisi, auch die Ueberreste der gleichen Darstellung in der S. Antonius-Kirche zu Padua

[64] Besonders ist diess bei den Füssen, den Händen und dem Nacken des Gabriel zu bemerken.

[65] Vgl. Zanotti, Guida anon. di Bologna v. 1792, in Lamo's Graticola di Bologna, 1844. — Letztgenannte Schrift behauptet auch, die 4 Figuren an den Seiten des alten Galliera-Thores zu Bologna seien im Auftrag eines gewissen Scannabecco von Giotto gemacht. Aber dem MS., welches Lamo mit Commentar herausgegeben hat, kann man nicht eben viel Glaubwürdigkeit beimessen, wenn man bedenkt, dass dasselbe dem Giotto auch die Fresken von Mezzarata zuspricht, welche sehr untergeordnete spätgiottistische Leistungen sind.

[66] N. 209 des Katalogs. Die Farbe ist ganz zerstört. Bez.: „Opus Jocti Florentini."

ähneln diesen; Charakter, Typus und Ausdruck haben sie alle gemein, die Attitüde ist ebenso kühn wie natürlich. Giotto scheint bei Franciscus eine Schmerzempfindung ausdrücken zu wollen, gegen die er mit Willenskraft und Ergebung ankämpft. — Die drei Bildchen der Fussleiste — des Papstes Traum von der Rettung der Kirche durch Franz, die Ratification der Ordensregeln und der Heilige mit den Sperlingen — haben die typische Compositionsform und sind Gegenstücke der nämlichen Sujets in Assisi.

Unerweislich aber ist, dass Giotto im Campo santo zu Pisa gemalt habe. Die Fresken, die man dort nach ihm benennt, rühren aus dem Ende des Jahrhunderts und von einer Hand her, die zwar einige Eigenthümlichkeiten, aber nicht den Stil des Meisters inne hatte. Diese sowie die Compositionsweise finden wir jedoch in einem figurenreichen Bilde wieder, das im Besitz weiland Mr. Bromley's war.[67]

Sammlung Martin. England.

Die Beerdigung der Jungfrau ist hier in der typischen religiös ceremoniellen Weise aufgefasst, welche Engeln mit Fackeln und Weihrauchfässern Antheil an der Handlung gibt. Zwei derselben senken mit Hilfe zweier Apostel Maria in die Gruft; in der Mittelhöhe der Heiland, welcher die Seele in Gestalt eines lächelnden Kindes, das die Arme nach ihm ausstreckt, an die Brust hebt. Durch Abreibung sind die ursprüngliche Farbenharmonie und die Retouchen letzter Hand zerstört. — Ein andres Bild derselben Sammlung, die Krönung Maria's hat nur den allgemeinen Schulcharakter.

Grossartige Aufgaben füllten Giotto's letzte Lebenstage und er wird wenig Aufmerksamkeit für kleine Arbeiten übrig gehabt haben. Dennoch gibt es Gemälde aus jenen Jahren, welche den Stempel seines Geistes an sich tragen; eins davon befindet sich jetzt im florentiner Domschatz.

Domschatz. Florenz.

Es zeigt die Halbfigur der Jungfrau, wie sie von einem Balkon herabblickend nach einer von zwei kleinen Figürchen weist, welche je von ihrem Schutzheiligen (links Katharina, rechts S. Zenobio) empfohlen zu ihren Seiten knieen. Abgeschlossen ist die Tafel oben durch eine segnende Christusgestalt im Spitzgiebel. Unten liest man die Inschrift: „Año Dñi MCCCXXXIIII die XV. Februari.“ — Es ist gut erhalten und hat Züge der Echtheit, besonders in der Gestalt des

[67] Es ist kürzlich an Mr. Martin für 950 Guineen verkauft. Vasari beschreibt ein Bild mit gleichem Gegenstande in der Kirche Ognissanti zu Florenz und sagt, es sei mit grossem Fleisse gemalt gewesen und von Michel Angelo sehr hoch geschätzt worden. Dasselbe Sujet, von Fiesole gemalt, ist in der Etruria Pittrice als das Bild gestochen, welches Vasari meint. Es ist jetzt ebenfalls in England und gehört Mr. Fuller Maitland.

heil. Zenobius; Maria dagegen erinnert an Taddeo Gaddi[68] und zeigt so den Uebergang vom Meister zu den Schülern.

Viele andere Bilder noch in verschiedenen Gallerien und Privatsammlungen tragen seinen Namen, aber die irrthümliche Bezeichnung schliesst sie hier aus.[69]

Bei seinem Tode im Jahre 1337 — nach Giov. Villani am 8. Januar — war der Glockenthurm bei S. Maria del Fiore unvollendet[70] und Papst Benedikt der XII. untröstlich über den Verlust des Mannes, welcher ihm das Exil durch seine Kunst hatte weihen sollen.[71] Begraben wurde er in der Kirche, deren Werkmeister er zwei Jahre lang gewesen war, und Benedetto da Majano ehrte nachmals sich und ihn, indem er auf das Grab des grossen Todten das Porträt setzte. Angelo Poliziano dichtete die Inschrift dazu.

---

[68] Vgl. später das Berliner Altarbild und ein Triptychon aus derselben Zeit in Florenz, sowie das Fresko (Madonna mit Kind) über dem Grabmal am Eingang in die Baroncelli-Kapelle.

[69] Nach Vasari soll Giotto in Ognissanti eine ganze Kapelle dekorirt und vier Altarbilder gemalt haben. Eins davon — über einer ins Chor führenden Thür hängend — wird in einem Berichte von 1417 erwähnt, welchen Richa, Chiese IV, 259 mittheilt. — In der Gallerie der Uffizien (N. 4 erster Corridor) ist ein als Giotto bezeichnetes Gemälde (die Bergpredigt, darunter in der Predelle die Gefangennehmung und die Verhöhnung Christi), das deutlich den giottesken Charakter aus dem Ende des 14. Jahrh. zeigt. — Von den ebenfalls ihm zugeschriebenen Bildern in München (N. 547, Cabinet: ein letztes Abendmahl und N. 541 u. 544: zehn Heilige) ist ersteres, wahrscheinlich Stück einer Predelle, aus der guten Giottistenschule. Die beiden andern sind durch Reinigung sehr entstellt. — Ueber die vermeintlichen Giotto's in Berlin soll bei Taddeo Gaddi ausführlicher die Rede sein. Vorab sei bemerkt, dass die Madonna mit Kind (N. 1040) und die Herabkunft des heiligen Geistes (N. 1073) sehr weit unter Giotto's Leistung stehen. — Ein sehr hübsches Bildchen (das letzte Abendmahl) in Lord Ward's Sammlung ist giottesk im Geist, aber nicht Arbeit des Meisters selber, sondern vermuthlich aus der Zeit der Gaddi.

[70] Fazio degli Uberti, der in seiner Weltbeschreibung (geschrieben um 1360) fast nie vor Kunstwerken still steht, macht doch beim Baptisterium und dem Campanile seiner Vaterstadt, den er noch im Bau sah, eine Ausnahme, indem er (Dittamondo lib. III, Cap. VII) ausruft: „Io vidi molti luoghi ricchi e cari, Ma sopra tutto mi piacque il Battista, Che d'intaglio di marmo non so il pari. E se compiuto fosse a lista a lista Il campanil, come l'ordine è presa, Ogni altra vincerebbe la sua vista.

[71] Benedikt war am 20. December 1334 in Avignon gewählt; von seinen Plänen sagt Platina in den Vitae pontificum: „Zotum pictorem ille aetate egregium ad pingendas martyrum historias in aedibus a se (scil. Benedicto) structas conducere in animo habuit.“ Uebereinstimmend berichtet Fra Jacopo Filippo von Bergamo in seiner Chronik (lib. 3. ad ann. 1342): „cum a Benedicto pontifice in Avinionem ad pingendum martyrūm historias ingenti pretio statutum fuisset, morte preventus rem omisit.“ Dieselbe Angabe findet sich bei Albertini (Memoriale a. a. O. p. 54), nur verwechselt er dabei Benedikt den XII. mit dem XI. (†1304). Vasari endlich vergrössert den Irrthum, indem er (I, 323) Clemens den V. († 1314) für Benedikt den XII. substituirt.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Andrea di Pontedera und die Bildhauer des 14. Jahrhunderts.

„Niemals — so behauptet Vasari in seiner Biographie Andrea Pisano's — hat die Malerei geblüht, ohne dass sich nicht auch die Skulptur hervorgethan hätte; wer beide Künste vergleichend betrachtet, erkennt, dass sie Schwestern sind, zur selben Zeit geboren und von demselben Geiste gesäugt und erzogen." Im 13. Jahrhundert nun ist zwar die Schwesterschaft der Bildhauerei mit der Malerei unleugbar, aber ebenso offenkundig, dass jene die erstgeborene war, denn Niccola Pisano hat keinen ebenbürtigen Maler als Zeitgenossen zur Seite gehabt. Als Giovanni den Rückweg aus der oft kalten und seelenlosen Nachahmung der Antike zum Naturstudium fand, hatte er zu viel zu vergessen, um sogleich zu festen künstlerischen Grundsätzen zu gelangen; daher sein Schwanken zwischen Reminiscenzen des klassischen Formalismus und materieller oder falscher Wiedergabe der Wirklichkeit. Das Gleichgewicht errang erst der dritte dieses Beinamens, Andrea Pisano unter Giotto's Einfluss. Unmittelbar verdankte er diesem die Zeichnungen zu den Bronzethüren des florentiner Baptisteriums[1] und zu den Reliefs am Glockenthurm von S. Maria del Fiore.

Geboren in Pontedera auf pisanischem Gebiet soll er schon

[1] „d'una delle porte della quale aveva già fatto Giotto un disegno bellissimo." Vas. II, 38.

seit 1305[2] bei Giovanni Pisano in die Lehre gegangen sein. Sein Vater hiess Ugolino Nini, und Andrea signirt seine Arbeiten mit seinem eigenen Namen und denen des Vaters und Grossvaters. An den Beispielen pisanischer Vorgänger entwickelte sich bei ihm ein frühreifes Talent, wie es in S. Maria a Ponte zu Florenz die ersten Beweise gab, und wenn Vasari ihm die Pläne zum Castell S. Barnabas, gen. la Scarperia, mit Recht zuschreibt, so muss er schon 1306[3] alle erforderlichen Kenntnisse des Architekten und Ingenieurs gehabt haben. Allein die eigentlichen grossen Arbeiten Andrea's gehen nicht über das Jahr 1330 zurück. Damals vollendete er die Bronzethüren für das Baptisterium zu Florenz, in welchen er giotteske Compositionen ohne Phrase und Umschweif in die Sprache seiner Technik übersetzt hat. Treffliche Wiedergabe des Nackten, Kenntniss der Proportion und Sinn für Eurythmie, gewandter Linienzug und schöne Modellirung sind hier vereinigt; die Gewänder, an sich schlicht, hüllen die Formen mit Noblesse, — Eigenschaften, die z. B. an den acht Relieffiguren der Tugenden wahrzunehmen sind, in welchen zugleich die eigenartige Symbolik jeder einzelnen charakteristisch zum Ausdruck kommt.

Thüren des Baptisteriums. Florenz.

Würdiger als hier von Andrea in der jugendlich schönen bekleideten Frauengestalt, die Kopf und Arme sehnsuchtsvoll nach der erwarteten Krone emporstreckt, war die Hoffnung auch von Giotto selbst kaum dargestellt worden; Gewalt und Stärke ferner sind in der Figur der Tapferkeit vollkommen repräsentirt, die in eine Löwenhaut gehüllt Keule und Schild hält. In den oberen Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers überwiegt der Inhalt die Form, aber ohne diese grade zu schädigen, denn Kraft, Zartheit und alle Grundempfindungen, welche die Handlung regieren, sind deutlich und ohne Trivialität oder Gewöhnlichkeit zum Ausdruck gebracht. — Die Inschrift lautet: „Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit AD. 1330."

Das Werk verdient in jedem Sinne das Lob, welches ihm zu theil geworden. Die Neugier trieb — wie berichtet wird[4] —

---

[2] Vgl. über seine Herkunft das Dokument bei Bonaini, Mem. ined. 60, 61, 127—29. — Ciampi und Morrona nehmen an, dass „Andreuccius Pisanus, famulus Magistri Johannis," der in einem Dokument des pisaner Archivs erscheint, mit Andrea di Pontedera identisch ist.

[3] Giov. Villani Lib. VII. C. 86.

[4] Nach Simone della Tosa's Bericht bei Morrona a. a. O. II, 367.

das Volk in Massen herzu, als die Thüren in Gegenwart der neapolitanischen Gesandten und der Signorie von Florenz eingeweiht wurden.[5] Ob dagegen die Statuen von Bonifaz dem VIII., Petrus und Paulus, den Propheten, den vier Kirchenlehrern, S. Laurentius und Stephan, die sämmtlich zum Schmuck der Domfaçade gehörten und i. J. 1588 abgenommen wurden, wirklich von Andrea ausgeführt gewesen sind, wie Vasari will, ist höchst zweifelhaft. Verstümmelte Ueberbleibsel der zuerst genannten findet man im Garten der Familie Riccardi zu Valfonda, zusammen mit Fragmenten zweier Kirchenväter und der Hauptapostel, die beiden andern Kirchenväter liegen an der Promenade, die zu Poggio imperiale führt, anderweite Reste der Façadenskulptur trifft man endlich im Amphitheater des Gartens Boboli.[6] An Ort und Stelle erhalten sind aber die Basreliefs des Campanile, und man kann in ihnen heute noch die von Andrea ausgeführten Zeichnungen Giotto's erkennen.

Campanile. Florenz.

Eine Reihe von Sechsecken bildet den untersten Ornamentfries an der Westseite zunächst dem Dom. Er enthält: die Schöpfung Adams, Schöpfung des Weibes, die ersten Arbeiten, Jabal, Stammvater der Zeltbewohner und Hirten, Jubal, Stammvater derer, welche Musikinstrumente handhaben, Tubal Kain, Noah's Weinerfindung. An der Südseite: der Sabianismus, Hausbau, irdene Arbeiten der Weiber, Abrichtung des Rosses durch den Mann, Frauen am Webstuhl, der Mann als Gesetzgeber, dann als Wandrer und Erforscher. An der Ostseite: Erfindung und Gebrauch der Schiffe durch den Mann, Verjagung wilder Thiere, Anwendung des Pflugs, Herstellung des Karrens. An der Nordseite die sieben freien Künste und Wissenschaften: Phidias als Bildhauer, Apelles als Maler. (Hier enden die Darstellungen Andrea's nach Giotto's Zeichnung; Grammatik, Poesie, Philosophie, Astrologie und Musik sind spätere, dem Luca della Robbia zugeschriebene Arbeiten.) — Oberhalb des Thurmthores — wieder von Andrea —: der Erlöser zwischen Moses und Elias. Der nächst höhere Ornamentstreifen enthält in sternförmigen Räumen: die sieben Cardinaltugenden (Westseite), die sieben Werke der Barmherzigkeit (Südseite), die sieben Seligpreisungen (Ostseite), sechs Sakramente, — das siebente durch

---

[5] Gehilfe Andrea's beim Bronzeguss war (nach Richa, Chiese fior.) „Maestro Leonardo del Q. Avanzo da Venexia." Auch die Goldschmiede Lippo Dini und Piero di Jacopo gingen ihm zur Hand, wahrscheinlich bei der Politur und Vergoldung (s. auch Giov. Villani, lib. X. c. 176).

[6] Von den Statuen Papst Bonifaz des VIII. und der Apostel gibt Cicognara (Stor. della scultura, Pl. XXXII) Abbildungen.

ein Relief der Madonna ersetzt (Nordseite). — Von den Statuen in Nischen oberhalb der zweiten Etage sind von Andrea: vier Propheten (Südfront), das Uebrige ist von andern Händen, und wenn auch etliche davon Donatello's Arbeiten sind, so passen sie sich dem Charakter des Gebäudes weniger an, als die, welche der grosse Florentiner erfand und der grosse Pisaner meisselte.

In voller Kraft und Reinheit entfaltet sich hier der italienische Charakter statuarischer Kunst, frei von den Manierirtheiten oder Mängeln der Niccola und Giovanni. Durch Giotto's Typen in neues Gewand gekleidet nähert sie sich in demselben Maasse der echt christlichen Vorstellungswelt. Das gesammte Jahrhundert bietet nichts Schöneres, als die hier gegebene Darstellung z. B. des Schöpfers. wie er sich dem schlummernden Adam sacht naht und das „Werde“ spricht, auf dessen Hauch der Mensch zu leben und sich zu erheben beginnt. Als Composition von zwei Figuren mit der glücklich angeordneten Staffage dreier Bäume darf sie als Meisterstück künstlerischer Einfachheit gelten. In der Erschaffung Eva's ferner ist der Gegensatz des tiefschlummernden Adam, der nackt und bloss auf der Erde liegt, aber im Traum den Himmel schaut, zu Eva's Unversonnenheit, die von der Hand des Ewigen gefasst hervor ins Leben blüht, um den beseelenden Odem zu empfangen, ebenso meisterhaft wie die Formgebung an sich. Mehr Poesie und Formerfindung begegnet weder bei Ghiberti und Donatello, noch selbst bei Rafael und Michelangelo; hier vermählt sich Christenthum und Griechenthum; es ist lebendiges Fleisch. was wir sehen, edel und naturtreu geformt und in vollendet schlichter Gewandung. Dieselbe Linienschönheit und Lebensbeobachtung in allen Reliefs, — so u. a. in der Bändigung des Rosses oder in der energischen Ruderführung der Figuren, welche die Schifffahrt versinnbilden. Die Hand ist Andrea's, aber wie an den Bronzethüren, so auch hier gelenkt von Giotto's Genius, dessen Vielseitigkeit, Phantasie und Kraft allenthalben hervortritt. Unerschöpflich wie er war, erfand er ohne sich zu wiederholen, in den Allegorien der Tugenden, die schon in Assisi und in Padua componirt waren, jetzt für Andrea neue Formen. — Die vollendetste Bildung des Nackten im vierzehnten Jahrhundert zeigt der Heiland in der Taufe auf den

Bronzethüren, die wohlgefälligste Composition in demselben Cyklus ist die Heimsuchung; jene Figur wetteifert an Correktheit der Modellirung, Breite der Gewandmotive und Schönheit der Conture mit dem Christus im Baptisterium zu Ravenna. Den Leistungen in Malerei und Architektur stellt sich hier Giotto's plastische Erfindung ebenbürtig zur Seite, denn wenn diese Darstellungen auch nicht von ihm selbst ausgeführt sind, so tragen sie doch den Stempel seines Geistes. Wie sie der pisanischen Kunst die letzte Weihe geben, so stehen sie vor uns als das grösste Denkmal ihres Zeitalters.

In den ersten vierzig Jahren des Jahrhunderts soll Andrea — wie Vasari sagt — zahlreiche Arbeiten im Auftrage Walthers von Brienne, des Herzogs von Athen,[7] in Florenz ausgeführt haben. 1345 beriefen ihn die Kanoniker von Orvieto zur Oberaufsicht der Mosaiken und zur Weiterführung des umfassenden plastischen Schmuckes, der am dortigen Dom noch der Vollendung harrte.[8] Mehrere Jahre war er in Gemeinschaft mit seinem Sohne Nino thätig und ohne Zweifel waren viele der jüngern Reliefs sein Werk. Er vollendete und colorirte die Madonna mit dem Kinde über dem Hauptportal, von der schon bei Gelegenheit der orvietanischen Arbeiten die Rede gewesen ist, und starb 1349,[9] sein Amt dem Sohne vererbend. — Von den Arbeiten, die ausser den genannten ihm zugeschrieben werden, sind etliche verschwunden, andre unecht; wir wenden uns deshalb seinen Söhnen Nino und Tommaso zu. Jener, der bedeutendere, war dem Vater bereits bei Anfertigung der Bronzethüren des Baptisteriums zur Hand

---

[7] Vas. II, 41. Eine Provision d. d. 6. Oktober 1342 (bei Gaye, Carteggio I, 493) nimmt Bezug auf Arbeiten am neuen Schlosse, das der Herzog erbaute. Nach Vasari lieferte Andrea auch Pläne für die i. J. 1332 neuerrichtete Porta a S. Friano. Aus Gaye (Cart. I, 491) erfahren wir, dass die Thore zu S. Giorgio, Miniato, Niccolo, Camaldoli und Ponte alla Carraia 1340 wiederhergestellt wurden.

[8] Della Valle (Stor. del D. d. Orv. 113) erwähnt dieser Thatsache, nimmt aber an, dass der hier bezeichnete Andrea ein Maler, und nicht der gefeierte Bildhauer gewesen sei. Neue Prüfung der Originalakten hat indess für die Jahre 1347—49 neben dem Namen Andrea de Pisis auch den seines Sohnes „Mag. Nino Mag. Andree“ sichergestellt. (Vgl. ausser Not. zu Vas. III, 11 auch die Urkunde bei Lodovico Luzi, Duomo di Orvieto, Firenze 1866.

[9] Vor Juli d. J. (vgl. Tav. alfab.), sodass Vasari irrt, wenn er das Todesjahr 1335 festsetzt, und Ghiberti, der ihm Arbeiten an der Kirche S. M. della Spina in Pisa zuweist.

gegangen [10] und übernahm die Weiterbildung der Werke zu Orvieto im Sinne Giotto's, der Bruder dagegen sank zu sehr untergeordnetem Range herab. So will es scheinen, dass Giotto, der mittelbar die höchste Blüthe dessen gewesen war, was die pisanische Kunst zu wollen und zu werden vermochte,[11] auch ihre Seele wieder mit sich nahm; denn sie verfiel von nun an demselben Rückgang, den die Heimathstätte, Pisa selber, zeigt.

Nino Pisano scheint nach seines Vaters Tode zwar Capo maestro am Dombau in Orvieto geworden zu sein, aber dem Amte nur wenige Monate vorgestanden zu haben,[12] da er bald nach Pisa ging. In Florenz hatte er, wahrscheinlich in einer frühern Zeit, eine Madonna mit Kind für die Minerbetti-Kapelle in S. Maria Novella vollendet, die von Andrea unfertig gelassen worden war, und wol auch eine zweite mit Bronzeflügeln zwischen zwei Engeln,[13] über dem Thor, welches zum Kanonikat von S. Maria del Fiore führt; sechs oder sieben Arbeiten bewahrt ausserdem Pisa.

S. Maria della Spina. Pisa.

In der Halbfigur der Madonna, welche dem Kinde die Brust reicht (zwischen den beiden Thüren an der Westseite von S. M. della Spina), erkennen wir zuerst bei Nino eine Umbildung des giottesken Vortrags durch naturalistische Neigung. Die Bewegungen beider Figuren sind höchst naturtreu: Maria neigt das Haupt mit völlig mütterlichem Ausdruck, fast sogar den feinen Schmerz andeutend, den des Kindes Durst erzeugt; in den halbgeschlossenen Augen macht sich Weh und Wonne fein bemerkbar; das Kind kneift mit der Zehe des einen Fusses in den andern und gibt grösstes Behagen kund, — Alles zeigt wol die Formeleganz und Schönheit der Gewandung, aber nicht die religiöse Weihe der giottesken Kunst. — Aehnlich bei der stehenden Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes und Petrus in den drei Nischen am Hochaltar derselben Kirche. Der Kopf des Petrus (er hält Buch und Schlüssel) gilt für das Porträt Andrea Pisano's;[14] die Figur ist übrigens in den Proportionen nicht eben gelungen, auffällig sind die kurzen Arme. Maria reichte dem Knaben ursprünglich eine Rose,[15] welche dieser eifrig zu fassen bemüht ist. Auch hier wieder Vorwiegen mütterlichen Affektes und eine Fertigkeit des Meissels, die dem Künstler allerdings das Lob Vasari's eintragen konnte, „dass er dem

---

[10] Vas. II, 39.

[11] „Essendo poi migliorato il disegno per Giotto, molti migliarono ancora le figure de' marmi e delle pietre; come fece Andrea Pisano e Nino.“ Vas. Proemio, III, 10.

[12] Vgl. Tav. alfab.

[13] Diese schreibt Vas. dem Giovanni zu, vgl. Cap. IV, Anm. 56 und Vas. I, 274.

[14] Vgl. Vas. II, 44.

[15] Sie ist mit einem Stück der Hand abgebrochen.

Marmor seine Härte nahm und ihm die Lebendigkeit des Fleisches verlieh.“ Dennoch gleitet die Figur bei aller Grazie zu einer Richtung abwärts, wie sie nachmals in Parri Spinelli's Malereien ihre Uebertreibung fand. — Auch eine der Madonnen auf den Fialen der Spina-Kirche sowie der Verkündigungsengel und die Jungfrau zu den Seiten des Bildes von Fra Bartolommeo in S. Caterina zu Pisa sind von ihm oder von einem seiner Schüler.[16] Leben und Heiterkeit des Engelgesichts in Verbindung mit Länge, Schlankheit und etwas Coquetterie in der Biegung des Körpers sind charakteristische Merkmale Nino's. Haar und Kleider tragen noch Spuren von Vergoldung und Colorit.[17] — Die Verkündigung daselbst, ein Holzschnitzwerk, das in der Vorrathskammer, wo es aufbewahrt wird, schlecht gegen Fäulniss geschützt ist, kann ebenfalls sehr wol Nino's Arbeit sein, der nach einer bei Vasari angeführten Grabschrift Elfenbeinarbeiter war und auch als Goldschmied bekannt ist;[18] die Figuren hier sind lang, affektirt bewegt und bemalt.

Ohne die strenge Noblesse Andrea's und Giotto's verliert sich Nino's Charakteristik in's Affektirte und Genrehafte, doppelt fühlbar gegenüber den ernsten Stilforderungen der Plastik überhaupt und solcher Vorbilder insbesondere. Vom Vulgären freilich hält auch er sich noch fern und in Politur und Handwerk übertrifft er alle Vorgänger. Das einzige erhaltene Denkmal von Nino's Hand, worin er zugleich mit meister Treue an Giotto's Impulsen festhält, ist das Grabmal des Dominikaners Simone Salterelli, links beim Eingang in S. Caterina zu Pisa.

S. Caterina. Pisa.

Auf der mit drei Basreliefs geschmückten Basis steht eine Bahre innerhalb des Tabernakels, dessen Tragpfeiler mit Kleeblattbögen verbunden sind. Zwei Engel zu beiden Seiten erheben den Vorhang, sodass man Simone († 1342 als Erzbischof von Pisa)[19] auf der Platte liegen sieht. Darüber zwischen den Fialenstatuen des heil. Dominicus und eines Mönches baut sich das Tabernakel auf, welches in drei Nischen gegliedert ist; ein Relief nebenbei zeigt den Erzbischof gen

[16] Laut Vasari (II. 44) trugen diese Figuren zwar die Inschrift: „A dì primo Febbraio 1370: queste figure fece Nino figluolo d'Andrea Pisano“, — können aber schwerlich aus der angegebenen Zeit herrühren; denn Nino war nachweislich i. J. 1368 bereits todt. Ursprünglich befanden sie sich in der Camaldolenserkirche S. Zenone zu Pisa und wurden später von der Brüderschaft der Battuti di S. Gregorio angekauft. Die Battuti schmolzen, nachdem sie das Oratorium von S. Salvadore gemiethet hatten, i. J. 1487 zu einem einzigen Mitgliede zusammen, und ihr Besitzthum ging auf die Dominikaner über. (Vgl. Bonaini, Memorie inedite 65 ff.)

[17] Früher waren diese Figuren vor den Pilastern am Chor aufgestellt. (Morrona, a. a. O. III, 102.)

[18] Die Dokumente bei Bonaini, Mem. ined. 126 u. 27.

[19] Vgl. Morrona, a. a. O. III, 109.

Himmel getragen, in den Nischen steht die Jungfrau mit dem Kinde in der Hut zweier Engel. Die untersten Reliefs, ziemlich breit behandelt, enthalten drei Darstellungen aus Simone's Leben.

Die Engel, welche den Vorhang erheben, sind nicht ohne Anmuth, die Hauptfigur nobel, gut proportionirt, schön bekleidet und individuell, die andern neben der Jungfrau erinnern vermöge schlichten Kostüms und graziöser Einfachheit an giotteske Formen, und die Extremitäten sind besser als gewöhnlich bei giottistischen Malern. Dominicus, obgleich beschädigt, ist eine schöne, gut gezeichnete Figur. Das Monument selbst aber ist nichts desto weniger schwer, hat unerfreuliche Verhältnisse und keine Uebereinstimmung, sodass wir hier am besten erkennen, wie Nino, welcher so sauber auf die Details eingeht, der sehr gemeinen Gefahr unterlag, das Ganze den Theilen zu opfern. —

Es war im Jahre 1364, als sich die Stadt Pisa eines Morgens mit Schreck ihrer republikanischen Selbständigkeit beraubt und einem reichen, aber sehr eitlen Kaufmanne Namens Giovanni dell' Agnello di Conti unterthan sah, der den venezianischen Titel Doge usurpirte, einen Hofstaat trotz jedem Kaiser einrichtete und mit goldenem Scepter in der Hand[20] zu Rosse paradirte oder sich dem Volk an den Fenstern seines mit Brokatteppichen behangenen Hauses zeigte. Aber eingedenk der Veränderlichkeit menschlicher Dinge und begierig, wie er war, seiner Familie eine letzte Ruhestätte zu sichern, die seiner stolzen Aspirationen würdig wäre, bestellte er bei Nino ein kostspieliges Grabdenkmal vor der Façade von San Francesco. Seinem Reichthum zum Trotz unterliess er jedoch die Bezahlung, und erst nach seinem Tode, i. J. 1368, wurde die Schuld durch Nino's Erben Andrea eingeklagt und dem Vormund und Onkel desselben, Tommaso, ausgezahlt. Interessant ist der Bericht dieser Episode deshalb, weil er nicht blos lehrt, dass Nino der Goldschmied-Gilde zu Pisa angehörte, sondern auch, dass er zwischen 1364 und 68 gestorben ist. Eine andere Nachricht aus dem Jahre 1358 constatirt, dass er für die Kathedrale seiner Vaterstadt gemeinschaftlich mit einem Coscio

[20] F. Villani XI, 101.

quondam Gaddi und Simon genannt Baschiera in Silber arbeitete.[21] — Der improvisirte Doge von Pisa beschäftigte übrigens auch Nino's Bruder Tommaso, der ebenfalls Goldschmied, Architekt und Bildhauer war. Ihm trug er auf, nach Zerstörung des Palastes von Pietro Gambacorta den Plan für ein neues Schloss zu entwerfen, dessen Grundsteine auch noch vor seinem Fall gelegt wurden, ferner die Anfertigung eines Dogenhelmes, die Zeichnung eines königlichen Stuhles, der im Chor des Doms stehen sollte, und die Errichtung eines Grabmals für die sterblichen Ueberreste der Dogaressa.[22] Lezteres wurde zu bestimmter Frist vom Künstler geliefert, ging aber bei einer Feuersbrunst zu Grunde. Bezahlung erhielt auch Thomas für keins der Werke, er gelangte erst zu dem Seinigen, als die Volkswuth dem Herrscherschwindel und dem Leben Giovanni d'Agnello's ein Ende gemacht hatte. Uebrigens gereichen diese Ueberbleibsel von Tommaso's Arbeit der Familie ebenso wenig zur Ehre wie sein Tabernakel im Campo santo.[23]

Tabernakel. Campo santo.

Es stellt die Madonna mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus und einem andern Heiligen in einer Nische stehend dar, von welcher zwei Engel den Vorhang hinwegziehn. Die Basis ist von sieben Passionsscenen bedeckt. Durchweg herrscht die Tendenz zu Schmächtigkeit und affektirter Beugung bis zum Uebermaasse vor, die Figuren sind in überflüssige Gewandmassen gehüllt, schwächlich in der Bewegung und mit misförmigen Extremitäten.

Zwei Steinmonumente in einer der Seitencapellen des Campo santo repräsentiren ferner Nino's und Tommaso's Manier, auch andere Arbeiten lassen sich noch aufzählen, aber wir brauchen nicht näher auf sie einzugehen; es sollte nur im Allgemeinen der Entwicklungsgang der pisanischen Bildhauerei in ihrem Aufschwung unter Andrea, der sie der Kunsthöhe Giotto's nahe brachte, und in dem allmäligen Verfall gekennzeichnet werden. Bei ausführlicher Rechenschaft über die Geschichte der Skulptur wären u. a. auch die Arbeiten Giovanni's di Balduccio nicht zu

---

[21] Bei Bonaini, a. a. O.
[22] Ibid.
[23] Ursprünglich in S. Francesco. Es hat die Inschrift: „Tomaso figluolo (mae)stro Andrea f(ece) (qu)esto lavoro et fu Pisano."

übergehen, der in der Zeit Azzo Visconti's und zum Theil in dessen Auftrage verschiedene plastische Werke ausführte — z. B. den Bogen von S. Petrus martyr in S. Eustorgio, das Thor von S. Maria in Brera zu Mailand, die Kanzel von S. Maria del Prato zu S. Casciano und das Grabmal Guarnerio's di Castruccio von Lucca in S. Francesco bei Sarzana, sämmtlich in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts vollendet und mit Namen signirt. Hierher gehören ferner: Alberto Arnoldi, von dem die Madonna oberhalb des Altars in der Kirche Misericordia vecchia (Bigallo) zu Florenz herrührt, welche Vasari dem Andrea Pisano zuschreibt, und der bis 1362 im Florentiner Dome thätig war; dann Cellino di Nese von Siena, Zeichner und Verfertiger von Cino d'Angibolgi's Grabmal in der Kapelle S. Jacopo zu Pistoia und i. J. 1359 im Campo santo zu Pisa thätig; — Tino di Camaino, der das Denkmal Kaiser Heinrich des VII. (im Campo santo) ausführte, endlich Agostino und Agnolo die Sienesen, Meister verschiedener schöner Monumente. Vorzüge und Mängel dieser Bildhauer in's Auge zu fassen liegt ausserhalb unserer Aufgabe. —

DREIZEHNTES CAPITEL.

Taddeo Gaddi.

Während seines arbeitvollen Lebens hatte Giotto geringere Talente in grosser Zahl um sich gesammelt und an sich gefesselt, ihnen die bestimmenden Impulse gegeben und Jeden an seinen Platz gestellt; sein Tod bringt auch in die Vollkraft der italienischen Kunst allmäliges Siechthum. Alle, die auf den grossen Reformator als auf ihr Haupt hinzublicken gewohnt gewesen, suchten sich nun je ihr besonderes Gebiet innerhalb des umfassenden Schaffens, das seine Lebenstage ausfüllte, und betraten verschiedene Bahnen, die nicht überall zu demselben Ziele führten wie in Florenz. Künstler waren sie alle, aber weder Gaben und Erfahrungen, noch vollends der schöpferische Genius erhielt sie auf der Höhe des Meisters, und so führt uns die nächste Folgezeit eine Reihe Maler vor, die trotz Fleiss und Eifer nicht über die Mittelmässigkeit emporsteigen.

Unter ihnen begegnen wir zuerst dem Taddeo Gaddi, Giotto's Pathen, dem ältesten Sohne Gaddo's. Viele Jahre hindurch mag er treu der Unterweisung des Lehrers als dessen Gesell gearbeitet haben;[1] dann liess er sich selbständig in Florenz nieder und bewahrte, wie berichtet wird, in aufrichtiger Trauer des Meisters Gedächtniss.[2] Der Zeitpunkt, in dem er sich selbst

---

[1] Vgl. Cennino Cennini's Worte, u. a. bei Vasari II, 158.

[2] Sacchetti a. a. O. Vol. II, Nov. CXXXVI.

mündig gemacht, wird uns nicht angegeben, aber man darf vermuthen, dass es geschah, als Giotto von Florenz nach Neapel ging. Damals war, wie wir sahen, die Baroncelli-Kapelle zu S. Croce eben fertig geworden, und nachdem Taddeo dort, was wir freilich nur aus dem Stile schliessen können, die Madonna mit dem Kinde zwischen vier Propheten am Grabmal nahe dem Eingangsthor[3] vollendet, begann er in der Kapelle selbst den Freskencyklus von Scenen des Urevangeliums und des neuen Testaments.

Baroncelli-Kapelle S. Croce. Florenz.

An der Seitenlünette links vom Eingang ist die Vertreibung Joachims aus dem Tempel, in den vier Feldern unterhalb derselben, welche durch gewundene Säulen und Simse in gemalter Architektur abgetheilt werden, die Begegnung Anna's mit Joachim, die Geburt, Verlobung und Vermählung Maria's dargestellt. Auf der Wand vis-à-vis dem Eingange seitwärts und oberhalb des Fensters, welches den Raum erhellt: die Verkündigung, Heimsuchung, der Engel bei den Hirten, ihre Anbetung, die Könige gen Bethlehem pilgernd und vor dem Christuskind. — Die erste dieser Scenen, die Giotto bereits in der Arena zu Padua dargestellt hatte, ist nach streng giotteskem Muster componirt und mit lebhafter, zuweilen sogar ungestümer Beweglichkeit vorgetragen. Zornentbrannt verfolgen die Priester den Verschmähten, einer stösst ihn an die Schulter. Erstaunt knieen und stehen die Juden mit ihren Opferlämmern rechts und links, während Joachim die Stätte schmachvoller Enttäuschung verlässt; wir finden ihn draussen auf einem Felsen sitzend wieder, in der fernen Landschaft Hirten, und der Engel, eine natürlich schöne Gestalt in Glorienschein, bringt ihm Trost.[4] Gleich schön ist die Composition der Begegnung Joachims mit Anna am Stadtthor, er von einem Diener begleitet, der das verschmähte Opfer trägt, sie in Gesellschaft anmuthiger Frauengestalten. Die Geburt der Jungfrau zeigt wenig wesentliche Abweichungen von Giotto und seinen Vorgängern; die Mägde haben das Kind gebadet und eine derselben scherzt mit ihm.[5] Der Besuch Maria's im Tempel[6] ist eine reiche Gruppen-Composition, deren genügende Wiedergabe mehr Kenntniss der Perspektive erfordert als wir von einem Maler des vierzehnten Jahrhunderts verlangen können.

---

[3] Darüber ein Spitzbogen, an dessen Scheitel das Wappen der Baroncelli angebracht ist als Gegenstück zu dem innerhalb an Giotto's Altarbilde befindlichen.

[4] Die Strahlen der Glorie sind alle frisch gemalt, ebenso Joachims grünes Gewand zum grossen Theile gelb retouchirt.

[5] Die Figur der Mutter Anna auf dem Bett ist verwischt, der neu aufgetragene Bewurf deckt nicht völlig, sodass die Composition als solche ihr Gleichmaass ganz eingebüsst hat.

[6] Eine schöne Zeichnung auf grauem Papier hierzu befindet sich in der Handzeichnungsammlung des Louvre.

Von Joachim, Anna und einem Kinde begleitet steigt die kleine Maria die Tempelstufen zum Hohenpriester empor, der von seinem Gefolge und einer zuschauenden Menge umgeben oben ihrer wartet.[7] Den Vordergrund füllen zu beiden Seiten Gruppen Knieender, der hinter zwei schön gezeichneten Frauengestalten rechts hervorragende langbärtige Mann im Profil, der sein Gewand hält und die Jungfrau scharf betrachtet, trägt die Züge Gaddo Gaddi's, des Vaters von Taddeo, wie sie auch Vasari in seinen Lebensbeschreibungen wiedergibt; der Nebenmann in der Mütze, gleichfalls bärtig und mit einem stolzen Blick, der zu dem notorisch scheuen Manne wenig passt, ist Andrea Tafi.[8] — Schlecht gruppirt ist die Composition des Sposalizio, das Brautpaar umgeben von einer Menge, in der links hinter Joseph verächtlich blickende Gesichter auffallen;[9] andere, wie z. B. der Jüngling,[10] welcher den Stab zerbricht — ein Motiv, das in der Mitte des Vordergrundes wiederholt ist — sind ausnehmend hässlich in Gestalt und Ausdruck. Rechts steht eine Gruppe Frauen, die Maria geleitet zu haben scheinen. Die Pfeifer vorn zur Linken zeigen indess gut verstandene Geberden, wie sie auch natürlicheren Gesichtsausdruck haben. Für die Unklarheit der Scene im Ganzen wird man einigermassen durch die Individualisirung und Charakteristik etlicher Köpfe entschädigt. Schön ist z. B. das Profil des Bräutigams und des Priesters, der das Paar zusammenthut; dasselbe gilt von den Frauen rechts der Maria, namentlich von der zweitnächsten mit dem Diadem.

Mit Giotto verglichen ist Taddeo's Weise in Bewegungen, Ausdruck und Durchführung conventionell, im Bau seiner Figuren weicht er vom Meister ab, die Vorliebe für lange schmächtige Gestalten lässt ihn als Mitarbeiter am südlichen Querschiff der Unterkirche in Assisi erkennen. Aber er blieb seiner einmal erfassten Richtung hierin nicht völlig treu, wenn auch in höherem Grade als andere Schüler Giotto's. Phantasielos wie er war, wusste er die Handlung selten anders als durch übertriebene Heftigkeit zu verdeutlichen, wobei der gesteigerte Gesichtsausdruck durch nachlässige Zeichnung der Augen noch unschöner wird, die gewöhnlich halbgeschlossene, langgezogene Lider und unfertige Winkel haben. Er zeichnet mit dreister Leichtigkeit, die Köpfe

---

[7] Die ganze Figur Maria's und Stücke der des Joachim und der Anna sowie die Stufen sind auf neuem Intonako ergänzt. Die eine knieende männliche Gestalt links ist bis auf das Gewand übermalt. Die Figuren im Mittelgrund sind kurz und schlecht proportionirt.

[8] Neuere Kunstschriftsteller suchen diese Porträts irrthümlicher Weise auf dem nächstfolgenden Bilde, dem Sposalizio.

[9] Hier glauben die Herausgeber Vasari's (I. 207) jene Künstlerporträts zu finden.

[10] Das blaue Gewand desselben ist neu gemalt.

sind lang und schmal und hinten flach. Die Gesichter insbesondere werden durch falsche Zeichnung der Backen- und Kinnlinie entstellt, die anstatt mit dem Zug der Nase zu divergiren, diesem vielmehr parallel läuft; die Hälse sind ungebührlich lang, Hände und Füsse dagegen kurz, plump und vernachlässigt, das Nackte steif und hart, die Gewandung zwar sorgfältig geordnet, aber nicht mit der Schlichtheit Giotto's, sondern in scharfen Contrasten und mit schillernden Tönen colorirt. Der leichte und pastose Farbenauftrag verräth Sicherheit und Schnelle, selten giebt sich Taddeo die Mühe, seine Töne zu verarbeiten, die Schatten sind tief und fleckig und die unvollkommene Modellirung durch Licht und Schatten lässt die Bilder flach.[11] Die ganze Technik ist hastig und erhebt sich nicht über das Dekorative; diess schliesst aber nicht aus, dass seine Gemälde aus gewisser Entfernung betrachtet wirkungsvoll, ja zuweilen imposant erscheinen, wenn er auch in der Kunst der Charakteristik und Wiedergabe der Empfindung tiefer steht als Giotto, von dessen hervorragenden Eigenschaften ihm die Milde und Würde, die Grazie und strenge Einfachheit fehlt.

Aber auch die religiöse Weihe der Vortragsweise des Meisters bewahrte Taddeo nicht; das zeigt z. B. die Darstellung der Verkündigung, in welcher die Jungfrau den Engel gelassen und sitzend erwartet, wogegen der herkömmlichen Auffassung zuwider im Bilde der Heimsuchung Elisabeth vor Maria kniet; in der Verkündigung an die Hirten gibt er zwar dem Engel Anmuth, dafür aber sind die Schäfer heftig bewegte Figuren mit gemeinen Gesichtern; während die Könige das Kind anbeten, sitzt Joseph abseits mit dem Knie in den Händen; geleitet werden die königlichen Waller nicht von dem Sterne, sondern vom Christkinde selbst, das am Himmel sichtbar ist.[12] Einer, der aufschaut, indem er die Augen mit der Hand schützt, repräsentirt einen sehr niedrigen Typus: lange Nase und Kinn sowie Kopf und Stirn, die keinen Raum für Gehirn lassen. Die Josephgestalt mit dem

[11] Die Schatten dunkel graugrün, die Lichter schielen ins Purpurne, die Conturen sind weinroth.

[12] Hier sind alle Figuren mit Ausnahme des oben näher bezeichneten Kopfes übermalt, ebenso in dem Bilde der Anbetung der Könige.

blühenden Stab auf einem Pilaster zur Seite dieses Bildes ist nicht unschön, der David darunter, welcher auf Goliath tritt, ebenfalls erfreulich in seiner Naturwahrheit, doch sind hier grauliche Lichter über rothe Halbtöne gesetzt und die Anwendung changirender Farben selbst bis auf die Fleischtöne ausgedehnt.

In der durch Diagonalen getheilten Doppelwölbung sind die acht Cardinaltugenden — Glaube, Liebe, Hoffnung, Weisheit, Gerechtigkeit, Mässigung, Tapferkeit und Gehorsam — grau in grau angebracht, aber ohne Giotto's Erfindungskraft. Ein einziges Beispiel genügt, diess klar zu machen. Während Giotto in der Arena zu Padua die Mässigung mit einem Gebiss im Munde und einem in die Scheide gebundenen Schwert darstellt, gibt ihr Taddeo als Attribut die Sichel, und dazu ist Bewegung und Zeichnung der Figuren, mit jenen verglichen, nicht besser als ihre Symbolik.

Dass die Malereien, die Vasari dem Taddeo zuschreibt, wirklich von ihm ausgeführt seien, ist nie bezweifelt worden, und der Vergleich mit benamten und datirten Werken des Künstlers bestätigt den Biographen. Ein solches haben wir in dem Triptychon des berliner Museum.[13]

Museum. Berlin.

Die Madonna thront auf breitem reich gegliederten und mit hohem Giebel überdachten gothischen Sessel; das Christuskind, ein bekleideter Knabe mit runden Backen, Stumpfnase und gesunder Gesichtsfarbe, sitzt auf dem linken Knie der Mutter, die er mit einer verzogenen Miene, welche Lächeln bedeuten soll, anblickt, indem er zugleich mit der rechten Hand ihre Wange streichelt und mit der Linken den kleinen Finger ihrer rechten Hand gefasst hält. Aus dem gestreckten, aber nicht mageren Gesicht Maria's, an welchem wieder die Parallellinien von Nase, Oberlippe und Backe auffallen, spricht süsse Zärtlichkeit und die Absicht, den Ausdruck des Kindes zu erwiedern; die Augen sind halb geschlossen und ohne bestimmte Richtung des Blickes; ihre linke Hand ist um das Kind geschlungen und ruht auf dessen Hüfte, die Figur von schöner Draperie umschlossen hat etwas scheu Zurückhaltendes. Zu ihren Füssen knieen rechts und links kleine Figuren des Stifters und seiner Frau, die mehr Naturwahrheit zeigen. Der Hintergrund ist Gold und grosse goldene Scheiben bilden die Nimbus der Hauptfiguren. Der Gestalt des ganzen Bildes, das im Spitzbogen abschliesst, folgt die Seitenleiste, auf welcher zahlreiche

[13] Das Hauptbild steht unter N. 1079 des Katalogs der berliner Gemälde-Gallerie.

sehr belebte und vollendete Figuren angebracht sind: unten links Johannes der Täufer, rechts Antonius der Abt (?) in Mönchsgewand mit Bischofshut, Stab und Buch, und über ihnen in aufsteigender Folge Halbfiguren, die zwölf Apostel, von denen die beiden obersten in der Spitze des Bogens etwas mehr sichtbar einander zugeneigt sind und Schriftstreifen halten.

Im zugehörigen linken Flügelstück[14] ist auf dem viereckigen, aber gleich dem Mittelbilde durch Kleeblattbogen abgeschlossenen Hauptfelde die Geburt Christi dargestellt: im Vordergrunde rechts Schäfer mit der Herde, zu der höher oben in schlechter Hütte lagernden Madonna aufschauend, welche das Kind stillt; vorn links kauert Joseph und blickt bekümmert nach den Hirten, im Allgemeinen Wiederholung der Composition Giotto's in der Unterkirche zu Assisi, aber ohne die Gruppe der Frauen, welche das Kind baden; statt dessen sieht man hier in der Spitze des Mittelbogens einen Engel zu einem hinter Erdhaufen mit halbem Leib hervorragenden Manne in braunem Kapuzengewand und mit gefalteten Händen herabfliegen, und in den äusseren Bogenzwickeln zwei Propheten- oder Apostelgestalten. — Das Hauptfeld des rechten Flügelstückes enthält die Kreuzigung: Magdalena, an deren Gesichtsbildung die stark vortretende Unterpartie charakteristisch ist, hat knieend den Stamm des Kreuzes umfasst, das bis in den überspannenden Spitzbogen hinaufragt und oben über der Tafel-Inschrift „$\overline{IC}$ $\overline{XC}$" das Nest mit dem Pelikan trägt, der die Jungen füttert. Christus ist eine hagere Gestalt mit einem durchsichtigen Schleier um die Hüften, links unter ihm steht Maria, rechts Johannes in heftigem Schluchzen die im Mantel verborgene Hand an den Mund drückend. In den Bogenzwickeln zu beiden Seiten oberhalb wieder zwei kleine Prophetenfiguren.

In den dreieckigen Halblünetten über diesen Bildern befinden sich Episoden aus dem Leben des heiligen Nikolaus von Bari:[15] links ein Tisch, an welchem drei Personen sitzen; der Vater quervor im Profil hat die Hände betend zusammengelegt und blickt nach dem Kinde, welches vom heiligen Nikolaus beschirmt am entgegengesetzten Ende kniet; die Mutter reicht ihm oder ergreift mit beiden Händen einen Kelch, eine dritte weibliche Figur, ihm zunächst, hat die Linke auf seine Schulter gelegt und scheint ihm zuzureden; ein Hündchen springt wedelnd an ihm auf. — Rechts sehen wir die beiden Aeltern wieder am Tische sitzen, der Heilige ist erschienen und bringt das Kind, welches mit dem Kelch in der Hand vor den Vater hintritt, der betroffen zurückweicht. Beide Scenen sind sehr lebendig und individuell.

Auf den Aussenseiten der Flügel[16] sehen wir im Hauptfelde links

---

[14] Beide Flügeltafeln stehen unter N. 1080.

[15] Der Katalog versetzt den Vorgang in die Lebensgeschichte der heil. Katharina.

[16] Sie sind im Katalog unter N. 1081 aufgeführt. Die drei Stücke bildeten ursprünglich Ein Altargemälde und befanden sich früher in der Gallerie des Mr. Solly.

Christus, welcher Maria und Johannes, die zu seinen Seiten stehen, mit den Armen umfasst hat und die Hände auf ihre Schultern legt; die Jungfrau reicht dem Jünger ihre Rechte, welche dieser mit beiden Händen ergreift. Rechts ist im Hauptfelde der heilige Christophorus mit dem Kinde dargestellt. Die Aussenzwickel des abschliessenden Kleeblattbogens sind durch sternartige Ornamente gefüllt. Die Halblünetten über dem Bilde enthalten: links die heil. Margarethe mit dem Drachen, rechts die heil. Katharina mit dem Rad. —

Die Inschrift unter der Fussleiste der Madonna des Innenbildes lautet: † ANNO . DI . M.CCC.XXXIIII . MENSIS . SECTENBRIS . *(sic)* TADEU' MEFECIT

Charakteristisch ist auch hier zunächst die Beschränkung des Ausdrucks der Madonna auf rein mütterliche Zärtlichkeit durchaus ohne religiöse Empfindung, während es den Apostel- und Heiligengestalten nicht an Ruhe und weihevollem Ernste fehlt, auch ist die Zeichnung genau und besonders in den Extremitäten von ungewöhnlicher Durchbildung. Das Colorit ist prächtig und mit so vollem Bindemittel gemalt, dass man Anwendung von Oel vermuthet; gleichwol hat der Gesammtton etwas Flaues; die Gewänder sind heiter und schillernd gefärbt. Der Gekreuzigte ist nicht mehr die einfach schöne Figur Giotto's, sondern ein langer und schmächtiger nackter Körper, wenn auch noch nicht so colossal wie ihn Taddeo später bildet. Was die Composition als solche betrifft, so ist sicher, dass nur ein Schüler Giotto's so ausdrücklich an den Grundsätzen desselben festhalten konnte. Die Heiligen auf der Aussenseite sind den Figuren im Innern nicht ebenbürtig, ihre rohe Ausführung erinnert mehr als alles Uebrige an die nachlässige Behandlung der Fresken in der Baroncelli-Kapelle; doch ist an der jetzigen unerfreulichen Wirkung ohne Zweifel das Reinigen mit schuld.

Bigallo. Florenz.

Im Bigallo zu Florenz befindet sich ein kleines Triptychon, welches mit geringen Ausnahmen dem berliner Bilde in den Gegenständen sowie in der Composition derselben entspricht,[17]

[17] Es ist im Zimmer des „Commissario“ aufbewahrt. Abweichend sind nur etliche der Heiligenfiguren. Auf dem Rande der mittlen Spitze steht das Datum: Anno Domini MCCCXXXIII. Ein ähnliches hübsches Triptychon mit Giebeln in demselben Charakter befand sich bis vor Kurzem im Kloster S. Angeli in Florenz. Es stellte die Kreuzigung und Heilige dar.

wie es ihm auch im malerischen Gepräge und Werth so gleichsteht, dass man dieses wohlerhaltene ansprechende Bild trotz mangelnder Signatur wol als Arbeit derselben Hand ansehen kann; wissen wir doch, dass die damaligen Künstler sich häufig selbst wiederholten. — Beglaubigt und vielleicht noch wichtiger als das berliner Stück ist das Altargemälde in der Sakristei zu S. Pietro a Megognano bei Poggibonsi.[18]

S. Pietro. Megognano.

Die Façon ist ein einfaches Rechteck mit Bogen. Die thronende Madonna hält das Kind auf dem Schooss, das in seiner Rechten einen Vogel trägt, während es mit der Linken einen Finger der Mutter fasst. Zu jeder Seite ein aufrecht stehender Engel, jener ein Salbgefäss, dieser einen Kranz darbringend. Tiefer seitwärts knieen vier andre Engel, zwei mit Blumenspenden, die beiden anderen mit Weihrauch und Schwungfass. Das Ganze auf Goldgrund.[19]

Es vereinigt alle Eigenschaften, die Taddeo's Kunstweise charakterisiren, und macht deutlich, wie sich die giotteske Richtung zwanzig Jahre nach des Meisters Tode verändert hatte. Erst solche Vergleichungsmittel lassen ein Urtheil über die kleinen Tafelbilder der berliner Gallerie gewinnen, welche das Wunder des Kindes aus der Familie Spini und die Herabkunft des heiligen Geistes darstellen.[20]

Gall. zu Berlin u. Florenz.

Sie sind Stücke von zwei Gemäldereihen, welche ehemals Schränke in der Sakristei zu S. Croce in Florenz schmückten, von Rumohr erworben und von ihm auf Vasari's Autorität dem Giotto zugeschrieben wurden.[21] Betrachtet man das erste derselben in Verbindung mit den zehn andern der ersten Reihe, die sich jetzt in der Akad. d. K. zu Florenz befinden,[22] so leuchtet ein, dass die Compositionen von

---

[18] Bez.: „Taddeus Gaddi d̄ Florētia me pīxit MCCCLV.
Questa tavola fece fare Giovanni di S. S. Segnia p̄ remedio d̄l anima sua e d suoi passati."

Signatur und Datum an der Stufe des Thrones, der Zusatz an der unteren Ecke des Bildes. Ueber der Inschrift das Wappen des Stifters, vermuthlich aus der Familie Segni: drei Rosen in quergetheiltem azurnen Feld.

[19] Gut erhalten, nur die linke Ecke unten durch Abreibung beschädigt.

[20] N. 1074 und 1073 des Katalogs.

[21] Vgl. Vas. I, 313 ff. und Rumohr Forschungen II, 63, 64.

[22] Die Gegenstände sind: N. 4: Franciscus sein Erbe weggebend, N. 5: Innocenz sieht Fr. im Traum, wie er die fallende Kirche hält, N. 6: Innocenz die Ordensregeln bestätigend, N. 7: Franciscus erscheint einigen Schülern in einem feurigen Wagen, N. 8: Martyrium der sieben Franciskaner in Ceuta, N. 9: Bestätigung des Ordens durch Honorius den III., N. 10: Franciscus hält das Christuskind in der Weihnachtsmette, N. 11: Erscheinung des Fr. vor Antonius in Arles, N. 12: Stigmatisirung, N. 13: Beerdigung des Heiligen. — N. 5 weicht darin von der Composition in Assisi ab, dass des Papstes Kopf nach der ent-

Giotto waren und die Ausführung mit seinen künstlerischen Maximen übereinstimmt, ebenso wie die Geberden und die Handlung der Figuren, und dass die Gegenstände mehr oder weniger Repliken von den Fresken in der Oberkirche zu Assisi sind. Dagegen ist die Ausführung skizzenhaft, conventionell und dekorativ, die Empfindungskraft des Meisters fehlt ihnen und die Extremitäten haben die immer sich gleichbleibende falsche Formgebung, die dem Taddeo eigenthümlich ist und besonders in seinen Madonnen aus den Jahren 1334 und 1355 und in der Baroncelli-Kapelle hervortritt. Auch die technischen Eigenheiten des Künstlers, Heiterkeit der Farbe, starkes Impasto und Keckheit der Handhabung gewahrt man an ihnen wie an den unzweifelhaften Gemälden. Das hierher gehörige berliner Bild (das Wunder an dem Kinde) ist ohne Frage das besterhaltene des ganzen Cyklus und lässt Taddeo's Verhältniss zu Giotto am klarsten erkennen. Man sieht links den Knaben (er trägt horizontal getheiltes halb rothes halb weisses Kleid), wie er aus dem Hause herabfällt; gerade darunter eine kauernde weibliche Figur und neben ihr eine andre, welche die Hände emporhebt nach rechts hin, wo Franciscus mit segnend vorgestreckter Rechten aus der Höhe herzufliegt. Im Mittelgrund liegt das todte Kind mit der Kopfwunde auf einer Bahre, gleich daneben hat es sich aufgerichtet; davor zwei Frauen und neben diesen betende Mönche.

Die Composition der Ausgiessung des heiligen Geistes im berliner Museum[23] — Maria inmitten der ziemlich regelmässig in der Runde aneinander gereihten 11 Apostel — gehört der zweiten Bildergruppe an, deren übrige zwölf Stücke sich ebenfalls in der Akademie d. K. in Florenz befinden, und ist ebenso gut erhalten wie das erstere. Am schönsten von allen den dreizehn Tafeln[24] zweiter Reihe aber ist die Verklärung Christi, eine Composition, die an Herrlichkeit denen Giotto's nahe kommt, wie sie Andrea Pisano an den Bronzethüren des florentiner Baptisteriums ausführte. Der Heiland ist vom Berge Tabor emporschwebend zwischen Moses und Elias dargestellt, unten drei Jünger, die überwältigt vom Himmelslicht auf den Boden niedergeworfen sind; aber auch hier bleiben bei aller Vortrefflichkeit der Composition die alten technischen Mängel Taddeo's nicht aus. —

Im Ganzen hat Taddeo in S. Croce noch mehr als sein Meister gemalt. Nicht genug, dass er die der Familie Bellaci ange-

---

gegengesetzten Seite gewendet ist und der heil. Petrus neben dem Bette hinzugefügt ist. Ganz genaue Repliken sind N. 12 und N. 9.

[23] N. 1073 des Katal., dem Giotto zugeschrieben.

[24] Die übrigen sind: N. 18: Heimsuchung. N. 19: Anbetung der Hirten. N. 20: Anbetung der Könige, N. 21: Darstellung im Tempel. N. 22: Christus in der Synagoge. N. 23: Taufe Christi, N. 24: Verklärung, N. 25: letztes Abendmahl, N. 26: Kreuzigung (hier ist die Gestalt Christi unvollkommener, kürzer und hässlicher in den Verhältnissen als auf Bildern Giotto's), N. 27: Auferstehung, N. 28: Noli me tangere, N. 29: Unglaube des Thomas.

hörige Kapelle ausschmückte und in der S. Andreas-Kapelle zwei Scenen aus dem Leben des Petrus darstellte,[25] auch eine Pietà, die in der Nähe des Grabmals Carlo Marzuppini's angebracht war, und die Darstellung des gefallenen Kindes aus dem Hause Spini am grossen Lettner der Kirche, mit Portraits von Giotto, Dante u. A. rührten von ihm her. Alle diese Arbeiten sind zu Grunde gegangen bis auf ein einziges Ueberbleibsel, das ihm wol zuzuschreiben ist. Es befindet sich in dem jetzt zur Teppichfabrik gewordenen Refektorium und schliesst sich an ein umfangreiches Bild der Kreuzigung und des Stammbaums Jesse mit vier Seitendarstellungen aus dem Leben der heil. Franciscus und Ludwig an, die einen andern Giottisten zum Urheber haben.

S. Croce. Florenz.

Der Gegenstand ist das letzte Abendmahl: Hinter langer Tafel inmitten seiner Jünger sitzt Jesus, dem Johannes ohnmächtig an die Brust sinkt; Judas allein mit der Hand in der Schüssel hat seinen Platz an der Vorderseite des Tisches; Petrus, welcher Nachbar des Johannes ist, blickt ihn streng an, alle Genossen sind in verschiedener Weise ergriffen. — Die oben erwähnte Kreuzigung, auf welcher Franciscus den Kreuzstamm umfasst, während links hinter einer knieenden Figur die um Maria beschäftigte Gruppe steht und rechts ein Bischof mit drei Heiligen zur Seite sitzt, hat Nebendarstellungen, darunter die Stigmatisirung des Franciscus und das Noli me tangere.

Der ganze Wandschmuck wirkt zwar schön und imposant;[27] aber die an sich grossartige Composition des Abendmahls wird beeinträchtigt durch den schwerfälligen Bau der Figuren und ihre überlangen Köpfe. Die Augen sind wieder mit engen Horizontallinien umschrieben und ohne Abschluss, wie Taddeo Gaddi es liebt, auch die niedrigen Stirnen, die breiten Hälse, die kurzen, plumpen Hände kehren wieder und ebenso die jähen Uebergänge vom Lichte zum Schattendunkel, überflüssig viel Roth in den Schatten, dreiste, unsorgfältige Zeichnung und Pinselführung in den Einzelnheiten, gekünstelte Faltenmotive, heitere Färbung der Gewänder, —

---

[25] Die Zeichnung zu einer dieser Compositionen befand sich in Vasari's Album (s. II. 121).

[26] Vas. II, 110 u. 11 und III, 198; unter diesem Fresko wurde nachmals ein Krucifix von Donatello aufgestellt.

[27] Die Hintergründe, welche ursprünglich blau waren, sind jetzt roth, da die Untermalung durchgewachsen ist. Neben dem Petrus im letzten Abendmahl ist der Bewurf abgefallen und andre Theile drohen dasselbe. Die rechte Ecke des Tisches und Stücke einzelner Figuren sind übermalt.

alle diese technischen Merkzeichen finden sich vor. — In der Kreuzigung andrerseits fallen die Maasse der Figuren auf, welche der Proportionalität, die Giotto stets bewahrt, entbehren; besonders schwach sind etliche im Vordergrund. Gemalt ist diese Composition sowie die Nebenfiguren in dem Stammbaum von Jesse und den Seitenfresken mit einer Leichtigkeit der Hand, die einen Künstler des vierzehnten Jahrhunderts bekundet, der bei mässigem Talente sich etwas zutraute, wenn er auch die grossen Anforderungen seiner Kunst durch Hast und Keckheit schädigte. Sein Name ist nicht entdeckt, aber die Leistung ist identisch mit der Kreuzigung in der Sakristei derselben Kirche, deren umgebende kleinere Fresken für Taddeo Gaddi's Arbeit gelten, während sie in Wahrheit zuverlässig dem Niccola di Pietro, bekannter unter dem Namen Gerini, angehören. Dieselbe Hand muss die Kreuzigung mit vier verschieden bewegten Engeln in der Luft und der Magdalena am Kreuzstamm, Maria mit Johannes und zwei Mönchen zu den Seiten gemalt haben, welche in der Sakristei von Ognissanti zu finden ist,[29] obgleich die Figuren bessere Proportionen haben als die in S. Croce und deshalb noch besonders interessant sind, weil sie zu der Annahme nöthigen, dass ihr Urheber Lehrer oder Vorbild desjenigen gewesen ist, der das Leiden Hiobs im Campo santo zu Pisa malte.

Auf Taddeo's vermeintliche Arbeiten in S. Croce blicken wir nur zurück, um bemerklich zu machen, dass die Fresken der Rinuccini-Kapelle offenbar aus späterer Zeit herrühren, und zwar sind sie von Taddeo's Freunde Giovanni da Milano.[30] Es befremdet, wenn Vasari, der die einzelnen Maler stets nach ihrer stilistischen

[28] Dargestellt sind: zu den Seiten des Kreuzes Maria und Johannes. Magdalena, Franciscus, der heil. Ludwig und die heil. Helena, in der Luft ringsum sechs Engel; der Charakter des Ganzen exakt übereinstimmend mit der Kreuzigung sowol wie dem Stammbaum im Refektorium. – Ueber Gerini s. später.

[29] Das Bild hat stark durch Rauch gelitten.

[30] Wir bemerken hierbei, dass über dem falschen Dache der Cappella Velluti in der Kirche del Carmine kürzlich Reste von Fresken entdeckt wurden, darunter namentlich das Profil eines Apostels, vielleicht des Petrus. Das Bild ist nicht unschön, es hat die Eigenschaften eines Giottisten aus der letzten Hälfte des 14. Jahrh., warme Farben und kühnen Vortrag. Der Kopf ist von einem der Mönche abgenommen worden, durch Retouche der Conturen sehr verändert und durch Uebermalung stumpf gemacht und befindet sich jetzt im Besitze des Herrn Layard.

Eigenthümlichkeit beurtheilen will, über den Unterschied hat hinwegsehen können, der zwischen Werken Taddeo's und solcher Maler besteht, wie dieser Giovanni oder der Meister der Kreuzigungen in der Sakristei und im grossen Refektorium, oder endlich Niccola di Pietro Gerini war, dem ohne Zweifel das Bild der Grablegung in der Akad. d. K. in Florenz angehört, das als Gaddi's Werk bezeichnet ist.[31] Gerini hat ein gutes Stück ins fünfzehnte Jahrhundert hinein gelebt, er malte verschiedene Fresken in Pisa und Prato und seine Stellung in der giottistischen Verfallzeit muss später noch beleuchtet werden.

Von Taddeo Gaddi's Bildern betrachten wir ferner eins in der Kirche S. Felicità zu Florenz,[32] ein zweites, das freilich nur Stilverwandtschaft hat,[33] in S. Giovanni Evangelista in Pistoia und ein drittes im Museum zu Neapel.

S. Felicità. Florenz.

Das erste, ein Altarstück in Gestalt dreier mit Nischen versehener Tabernakel, hat Reparatur erfahren; es enthält die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Heiligen (Johannes dem Täufer, Jakobus dem Aelteren, Lukas und Philippus) auf dem Throne sitzend, dessen Spitzen mit allegorischen Figuren der Hoffnung, des Glaubens, der Demuth und der Liebe geschmückt sind. Das Kind hält einen Vogel und zu beiden Seiten des Throns knieen vier singende Engel mit Blumenspenden; in den Zwickeln der Bögen, unter denen die hervorragenden Heiligen stehen, sind paarweis Prophetenfigürchen angebracht. — Im Charakter stimmt es sowol mit den Fresken der Baroncelli-Kapelle als auch mit dem Altarbild von 1355 überein.

S. Giov. Evangel. Pistoia.

Das zweite, in der Composition sehr ähnlich, nur dass in den oberen Flächen die Verkündigung gemalt ist,[34] hat zum stilistischen Merkmal schlechteren Typus der Köpfe, als wir in der Regel bei Taddeo antreffen, mit niedrigen eingedrückten Stirnen, doch sind andrerseits die Gewänder von breitem Wurf.

Museum. Neapel.

Das dritte, ein Triptychon, datirt 1336, zeigt auf dem Mittelbild die Madonna zwischen Paulus, Petrus,[35] Antonius und einem Bischof thronend, auf den Flügeln die Taufe Christi und die Herabnahme vom Kreuz, mit religiöser Empfindung vorgetragen. Gemalt ist es in kaum durchsichtiger Lasurfarbe ohne die gewöhnliche Unterlegung, aber desto flotter in warmen ins Gelbe spielenden Tönen, mit starkem Im-

---

[31] Vas. II, 111. Das Gemälde, ehemals in Orsanmichele, ist jetzt N. 31 der Akad. d. K. in Florenz.

[32] Auf einem Altar rechts unter der Orgel.

[33] Im Vorraum der Sakristei.

[34] Die Madonna ist hier vom Evangelisten Johannes, Jakobus dem Aelteren, Petrus und dem Täufer umgeben.

[35] Dieser Kopf beschädigt.

pasto in den Lichtern auf weissem Grund. An Leichtigkeit der Technik wetteifert es mit den Tafelbildern der Schrankfüllungen in S. Croce; die Figuren sind derb und kurz, ohne plump zu sein.

Diese Gemälde haben sämmtlich weder Namen, noch authentische Beglaubigung, sicher ist nur, dass sie unmittelbar aus Giotto's Schule stammen, und wir können daher an ihnen wahrnehmen, wie conventionell bereits damals die Kunst geworden war.[36] —

Wie viele Maler seiner Zeit so war auch Taddeo zugleich Architekt. Die Ueberschwemmung des Arno in Florenz i. J. 1333 hatte eine Menge Brücken und Häuser zerstört, deren Wiederaufbau wahrscheinlich die Mitwirkung sämmtlicher Zunftgenossen der Stadt erforderte. Während Giotto's Aufenthalt in Mailand i. J. 1336 arbeitete Gaddi Pläne für den Ponte vecchio und Ponte a Santa Trinità aus.[37] Nach Vasari's Angabe gehörte er nebenbei auch zu den Werkmeistern, denen die Herstellung von Orsanmichele oblag,[38] und er soll nach Giotto's Tode den Ausbau des Glockenthurms geleitet haben,[39] wie er denn überhaupt begonnene Werke seines Meisters auf beiden Gebieten weiterführte, obgleich er in der florentiner Malergilde nicht vor 1366 erscheint.[40] In diesem Jahre finden wir ihn ferner unter den Sachverständigen, welche auf Grund eines 1357 zu diesem Zwecke von Lapo Ghini nach gemeinschaftlichen Zeichnungen Gaddi's, Orcagna's u. A. gelieferten Planes über die Fortsetzung der Domfaçade zu berathen hatten.[41]

---

[36] Viel Verwandtschaft mit Taddeo's Stil haben die drei Predellenstücke (N. 199) im Louvre (Tanz der Salome, Kreuzigung und Christus, wie er den Teufeln die Seele Judas Ischarioths überliefert). Zwei Bilder in der Nat.-Gallerie in London (N. 215 u. 216) finden sich in den Notizen Don Lorenzo Monaco's; N. 579 ebendaselbst gehört seiner ganzen Haltung nach in das Ende des 14. Jahrh. Es ist ein schwaches Bild, dessen theilweis zerstörte Signatur wir nicht mit Schnaase (Gesch. d. bild. K. VII, S. 419) 1337, sondern 1387 lesen. Die Figuren in den Giebeln sind von andrer Hand, sie erinnern an Giovanni da Milano.

[37] Ponte vecchio war 1339 abgetragen und 1345 wieder aufgebaut (Gaye, Carteggio I, 488), Ponte die Santa Trinità wurde im 16. Jahrh. weggeschwemmt, aber eine Ansicht der Brücke findet sich auf Domenico Ghirlandaio's Fresko in der Kirche S. Trinità.

[38] Im J. 1337, nach Richa (a. a. O. I, 16) als der erste Stein zum Bau gelegt wurde, wobei man, wie berichtet ist, Taddeo's Zeichnung benutzte. Orsanmichele brannte nach Villani i. J. 1304 nieder.

[39] Vas. II, 113 ff. und 121.

[40] s. Gualandi's Register der Gilde in den Memorie di belle arti, Serie 6, Bologna 1845.

[41] Rumohr a. a. O. II, 116 ff. und Guasti Arch. Stor., Nuova Serie tom. 17 p. 138 — 41, woraus hervorgeht, dass.

Aus der grossen Menge der Bilder, die in Kirchen und sonstigen Gebäuden von Florenz von ihm aufgeführt werden, können wir leider nur auf seinen Fleiss schliessen, denn sie sind noch gründlicher zerstört als die Giotto's. So ist z. B. das Fresko des Tabernakels der Compagnia del Tempio[42] mit dem Tabernakel selbst zu Grunde gegangen, auch die Fresken in den Arkaden und dem Kloster San Spirito, die Altargemälde in S. Stefano del Ponte vecchio,[43] die Wandmalereien und Tafelbilder in der Serviten-Kirche[44] sind nicht auf uns gekommen. Dagegen besitzt Pisa noch eine Gruppe Fresken, die Taddeo i. J. 1342 für Gherardo und Bonaccorso Gambacorte im Chor der Kirche S. Francesco ausgeführt hat; jedoch auch hier sind nur die an der diagonal getheilten Decke und die in der Leibung des Chorbogens (12 Apostel) erhalten und diese letzteren sind theils übermalt, theils unkenntlich geworden; das Uebrige ist stark beschädigt.

S. Francesco. Pisa.

Eins der Felder enthält den heil. Franciscus zwischen Glaube und Hoffnung in der Verzückung, mit den Wunden in den Handtellern. Die allegorischen Gestalten, wie sie ihn mit flatternden Gewändern umschweben, sind nicht ohne Anmuth in Form und Geberde, gut proportionirt und besonders schön drapirt mit erfreulicher Anlehnung an Giotto's einfache Motive. Von den Figuren, welche die Ecken ausgefüllt haben, ist nur Eine gerettet, die Allegorie des Gehorsams mit dem Joche. Im nächsten Felde sind paarweis einander gegenüber schwebende Heilige angebracht, Dominicus mit Augustin, Franciscus mit dem heil. Bischof von Toulouse, Benedikt mit Basilius. In gleicher Ordnung sehen wir in den Ecken die Mässigung, die Weisheit (mit Büchern), die Demuth, die Keuschheit (mit Lilie und Veilchen), die Tapferkeit (mit Säule und Schild) und die Busse (mit einem Strafinstrument).[45] Der Glaube ist bis an den Kopf bekleidet und trägt

---

Taddeo in den Jahren 1359, 63 und 66 dem Domverwaltungsrathe angehört hat. Del Migliore (Correzioni etc. MSS. al Vas.) fand Taddeo ferner als Käufer in Florenz i. J. 1352, als Schiedsrichter i. J. 1355 und wieder als Käufer i. J. 1365 erwähnt. (S. Not. zu Vas. II, 119.)

[42] An der Ecke der Strasse del Crocifisso (Vas. II, 111).

[43] 1755, als Richa sein Werk Chiese fior. schrieb, existirte noch ein Altarstück Taddeo's in S. Stefano. Es war bis 1728 vollständig in der Sakristei gewesen, dann auseinander genommen und in einzelne Zellen der dortigen Mönche verstreut worden (s. Chiese II, 77).

[44] Vas. II, 111, 112. Fra Prospero Bernardi spielt in seiner Apologie der wunderthätigen Maria Annuntiata der Frati de' Servi auf Taddeo's Fresken an und bezeugt, dass die auf sie bezüglichen Dokumente sich bei Abfassung seiner Schrift (am Ende des vorigen Jahrh.) in dem Archive der Brüderschaft befanden (s. Richa, Chiese VIII, 89 ff.).

[45] Der blaue Grund ist zerstört.

ein Kreuz; ein Buch auf den Knieen des Franciscus zeigt die Worte „Tres ordines hic ordinat.“[46] Die Raumeintheilung der Decken ist gut in Giotto's Sinne gehalten.

Campo santo. Pisa.

Von den Arkadenmalereien derselben Kirche sind an Ort und Stelle keine Ueberreste vorhanden, wenn aber der colossale Marienkopf und die Stücke einer Christusfigur, welche in der Cappella Ammanati des Campo santo gezeigt werden, daher rühren,[47] dann kann die Malerei nicht von Taddeo Gaddi sein, dessen Formgebung diese runden Lineamente ganz fremd sind.

Nach Florenz zurückgekehrt dekorirte Taddeo das Tribunal der „Mercanzia“ mit allegorischen Darstellungen, die seitdem verschwunden sind. Später wurde er nach Arezzo und Casentino berufen, um hier unter Beihilfe des Giovanni da Milano und des Jacopo di Casentino zahlreiche Malereien auszuführen.[48] Er starb i. J. 1366[49] und ward im Kreuzgang zu S. Croce begraben.[50]

Mit vollem Rechte hat zuerst Rumohr Vasari's Behauptung in Zweifel gezogen, wonach die Fresken im Capellone dei Spagnuoli zu S. Maria Novella in Florenz eine gemeinschaftliche Arbeit Simone's von Siena und Taddeo Gaddi's gewesen seien. Die grosse Kapelle war von einem der vielen Architekten der Dominikaner in den Jahren zwischen 1320 und 50 auf Kosten Buonamico's di Lapo Guidalotti erbaut, eines reichen florentinischen Handelsherrn[51] († 1355), der die Vollendung der malerischen Dekoration nicht mehr erlebte. Die Gegenstände soll, wie

---

[46] Die bei Vasari (II, 112) erwähnte Signatur: „Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andreae et Sancti Nicolai, anno Domini MCCCXLII, de mense augusti“ — ist mit den Wandbildern, an denen sie angebracht war, verschwunden. Die Seitenwände wurden schon 1613 übertüncht (s. Morrona, Pisa ill. III, 56). Der Theil der ersteren, welcher einen jugendlichen und einen alten Heiligen trug, erst ganz kürzlich.

[47] Diese Fragmente sind farblos, man kann nur aus den Umrissen auf den Gegenstand schliessen, überdiess ist die Oberfläche noch durch Firniss verändert.

[48] Auch auf dem Sasso della Vernia soll er und zwar dort zuerst mit Jacopo zusammen gearbeitet haben (Vas. II, 178). Richa (Chiese III, 31) erwähnt Fresken in der Kapelle der Familie del Palagio zu S. S. Annunziata in Florenz, welche 1353 gemalt und nachmals durch die des Matteo Rosselli verdrängt worden seien.

[49] Nicht 1350, wie Vasari angibt, s. Tav. alfab. ad lit.

[50] Vgl. F. Albertini, Memoriale di molte statue etc. della città di Firenze, rippubl. nel 1863. Florenz. Derselbe Gewährsmann führt eine Fahne von Taddeo in S. Lorenzo zu Florenz und Tafelbilder in der Sakristei zu S. Spirito auf.

[51] Die Nachweise bei Marchese a. a. O. I, 124. Mecatti, Notizie, gibt das Jahr 1320, was Marchese nachschreibt, Fineschi und Borghigiani (s. bei Marchese) haben 1350.

Vasari hinzufügt,[52] der Prior angegeben und Taddeo seine Arbeit um die Zeit begonnen haben, als die Brücken wieder hergestellt wurden und als die Fresken Simone's im Kapitel zu S. Spirito enthüllt waren, also zwischen 1339 und 46. Simone's Gemälde machten solchen Effekt in der Stadt, dass der Prior sich entschloss, ihn zur Theilnahme an Taddeo's Arbeit in Cappellone aufzufordern. Diese war damals schon halb vollendet; trotzdem widersetzte sich Taddeo, der den Simone als ehemaligen Genossen in Giotto's Atelier schätzte, dem Plane nicht, sondern willigte gern darein, und so malte er die Decke und die eine Seite, indess der andre den Rest übernahm, ein Uebereinkommen, das Vasari Beiden zu höchster Ehre rechnet. Nun aber ist es zuvörderst ein Irrthum, wenn er den Simone einen Schüler Giotto's nennt. Und ferner: wenn Taddeo die Malereien der Decke und der linken Seite vollendet hatte, als die Fresken in S. Spirito fertig wurden, so wird diess kurz vor Simone's Reise nach Avignon gewesen sein; er verliess aber Italien i. J. 1339, um nie zurückzukehren. Und dann: war jenes Werk vor 1339 beendet, wie stimmt damit die Notiz, dass Guidalotti es nicht fertig sah, da er 1355 starb? Doch diese Widersprüche, die sich aus einer Reihe einzelner Fakta ergeben, bekommen andre Gestalt angesichts der in Rede stehenden Werke selber.

Cap. dei Spagnuoli. S. Mar. Nov. Florenz.

Die weite Deckenwölbung wird wie in den meisten Gebäuden der Zeit durch Diagonalen in vier Felder getheilt, auf welchen die Rettung des Petrus aus den Wogen, die Auferstehung Christi, die Herabkunft des heiligen Geistes und die Himmelfahrt dargestellt sind. Auf dem schönsten dieser Bilder, dem ersten, finden wir Giotto's Compositionsweise in so hohem Grade wieder, dass es dadurch wie durch den Gegenstand einigen Ersatz für die Unbilden gibt, die des Meisters Mosaik der Navicella in S. Peter erfahren hat; denn wie es hier steht, so könnte Giotto das seinige ursprünglich componirt haben. Man sieht die Apostel in dem sturmgepeitschten Schiffe, dessen aufgeblähtes Segel durch den Wind, d. h. durch die Hörner zweier allegorischer Figuren abgerissen ist, die an der Oeffnung desselben flattern,[53] eine gewiss sehr fassliche Versinnlichung. Die Bemannung verräth alle Stufen der Empfindung, welche die Lage hervorruft. Etliche halten

[52] Vas. II, 117.

[53] Hier ist also der Misgriff vermieden, den Giotto in seiner Navicella machte, indem er die symbolischen Gestalten der Stürme aus verschiedenen Richtungen der Windrose blasen lässt.

sich still, andere sind aufgeregt, die an den Tauen Beschäftigten arbeiten zweckmässig, der Steuermann ist eine stolze zuversichtliche Gestalt, die freilich in der Wirklichkeit grössere Anstrengung zeigen würde; Einer hält sich mit ganzer Kraft am Bord fest und blickt nach Christus, der ruhig auf den Wellen schreitet; ein Zweiter weint, ein Dritter betet mit zusammengelegten Händen. Das Ganze ist eine Composition ersten Ranges mit energischem und naturwahrem Ausdruck. Rechts sieht man die Errettung des Petrus durch den Herrn, links einen Angler am Wasser.[54]

Im nächsten Felde sehen wir den Heiland mit Kreuz und Banner in einem Lichtscheine aus dem Grabe aufsteigen, an welchem zwei Engel sitzen, während die Wächter unten schlafen. Von links nahen die drei Marien, rechts ist Christi Begegnung mit Magdalena dargestellt. Anordnung und Gruppirung ist leidlich, die Mariengestalten sogar anmuthig und ihre Gewandmotive schön, aber Ausdruck und Geberde Magdalena's ist im Vergleich mit Bildern Giotto's kalt.[55]

Das dritte Bild zeigt die Apostel auf der Terrasse eines Hauses um Maria geschaart; Petrus mit den Schlüsseln steht hervorragend im Hintergrunde. Die Taube des heiligen Geistes wirft ihre Strahlen über die Gruppe und auf jedem Haupte haftet ein Flämmchen. Vor dem Hause, das ein säulengetragenes Portal hat, ist ein Haufe Menschen versammelt, von denen Einer eben eintreten will, während die übrigen erstaunt hinaufschauen. Das Bild ist schön componirt, die Bewegungen bestimmt, das Ganze anziehend.[56]

Von der Mandorla umgeben und von einer Glorie Engel geleitet, welche musiciren und schwebend tanzen, schwingt sich der Erlöser auf dem vierten Bilde gen Himmel. Unten steht die Mutter inmitten der Apostel, an beiden Enden der Gruppe ein hütender Engel. Diese wie der himmlische Chor sind sehr dürftig charakterisirt und ohne allen Ausdruck des Uebersinnlichen; der Christusfigur selbst fehlt die Hoheit, überhaupt ist die Darstellung die schwächste von allen.[57] —

Die Westwand, deren Bilder Vasari dem Taddeo zuschreibt, ist dem heiligen Thomas von Aquino gewidmet. Auf grossem gothischen Throne sitzt er zwischen Propheten und Evangelisten, David, Paulus, Moses und Johannes voran, die zu beiden Seiten eine lange Bank einnehmen. Zu seinen Füssen knieen die ketzerischen Gegner Arius, Sabellius und Averroes, während die sieben Tugenden mit ihren Attributen den Raum durchfliegen. Unter dieser Figurenreihe sitzen sodann 14 weibliche Gestalten, Personificationen derjenigen Tugenden, freien Künste und theologischen Disciplinen, welche die noch weiter unten ange-

---

[54] Vordergrund und Himmel sind übermalt und die Fleischtöne durchgehends durch Rauch beschädigt.

[55] Das Bild ist an vielen Stellen schadhaft, die Figur Magdalena's übermalt.

[56] Am oberen Stücke ist der gelbe Grund erneut und das Blau etlicher Gewänder verdorben.

[57] Viele der Gewänder haben die Farbe eingebüsst und etliche sind frisch gemalt.

brachte Schaar von Männern ausgezeichnet haben. Die Art der Kundgebung dieser Gemüths- und Geistesmächte ist in Einzelfiguren oder Gruppen angedeutet, welche die prächtigen Thronstühle krönen, auf denen jene sitzen: die Grammatik z. B. mit dem Globus in der Hand thronend lehrt drei Knaben, — zu ihren Füssen Donat, ihr Held, schreibend, die Fiale zeigt ein Weib, welches Wasser betrachtet, das aus einem Quell sprudelt; die Rhetorik ist mit einer Schriftrolle und als Genius Cicero's abgebildet, und in ähnlicher Weise sind ferner (nach Vasari) Logik mit Zeno,[58] Musik mit Tubal Kain, Astronomie mit Atlas, Geometrie mit Euklid, Arithmetik mit Abraham, die Liebe mit Augustin, die Hoffnung mit Johann von Damaskus, der Glaube mit Dionysius dem Areopagiten, die praktische Theologie mit Boethius, die spekulative mit Petrus dem Lombarden, das kanonische Recht mit Papst Clemens dem V., das weltliche mit Justinian zusammengestellt.[59] —

---

[58] Mit Schnaase (vgl. dessen eingehende Schilderung KG. VII, 473) ist in dem Repräsentanten der Astronomie wol Ptolemaeus, in dem der Arithmetik Pythagoras anzunehmen. Statt Donat nennt Schnaase ferner Priscian, statt Zeno mit Logik: Aristoteles mit Dialektik; für Boethius schlägt er Hieroymus vor.

[59] Das Gewand der Grammatik ist neu, die Hälfte des Gesichts und der rechten Hand zerstört, das Kleid des Donat übermalt. — Auf der Rolle der Rhetorik steht: „Mulceo dum loquor varios induta colores"; die Figur ist durchaus neu gemalt. — Cicero ist dergestalt restaurirt, dass er drei Hände bekommen hat, von denen eine ein Buch hält, eine zweite gen Himmel weist und die dritte ans Kinn gelegt ist; diese letzte ist alt, die beiden andern frisch; die Kopfform ist durch Aufmalung der allegorischen Gestalt über ihm verändert worden. Die hierauf bezügliche Fiale trägt ein Weib, welches in einen Spiegel blickt. — Logik hat einen Zweig in der Rechten, in der Linken einen Skorpion — nicht eine Schlange, wie Vasari (II, 118) beschreibt; ein Theil des Kleides, sowie Kopf und Hand des Philosophen sind übermalt; am Giebel ein schreibendes Figürchen. — Die Musik spielt auf der Orgel; ihr grünes Gewand ist theilweise beschädigt; Tubal Kain schlägt mit Hämmern auf einen Ambos; oben ist die Zeit durch eine Gestalt mit Stundenglas versinnbildet. — Die Astronomie trägt eine Hemisphäre, an dem andern erhobenen Arme fehlt die Hand; die Gewänder sind hier erhalten und zeigen schöne breite Behandlung; auch der Kopf des Vertreters unter ihr hat die ursprüngliche Beschaffenheit; die symbolische Figur darüber hält Sichel und Bogen. — Geometrie hat ein Rechteck, der Cirkel in ihrer rechten Hand ist zerstört, die ganze Figur durch Nachbesserung sehr beschädigt, Euklid ist mit einem Buch, die Figur oberhalb in kriegerischem Habitus mit Schild und Schwert ausgestattet. — Die Arithmetik führt die Multiplikationstafel, aber zählt dabei an den Fingern; an dem Repräsentanten zu ihren Füssen ist der Kopf gut erhalten, das Gewand neu gemalt; oben sitzt ein König mit Reichsapfel und Scepter. — Die Liebe, sehr lädirt, trägt Bogen und Pfeil, nur der Kopf ist original, das Kleid übermalt; oben ein Krieger mit der Hand am Schwertgriff. — Hoffnung, ebenfalls stark beschädigt, wiegt den Falken auf der Faust, von dem nur die Klauen übrig sind; Johann v. Damaskus, eine schöne Gestalt, spitzt seine Feder; die symbolische Nebenfigur ist ein Weib im Begriff, zwei Häupter vor ihr zu fassen. — Glaube deutet himmelwärts, während der Mystiker Dionysius auf seine Feder blickt und das Tintenfass hält, die Figur ist gut erhalten; oben steht eine Gestalt mit der Hand auf der Brust. — Boethius lehnt nachdenklich den Kopf in die Hand und den Arm aufs Knie; oben im Stuhlgiebel ein Weib, das ein Kind in die Höhe hebt. — Die spekulative Theologie hält eine Scheibe, worauf eine Figur mit zwei Köpfen abgebildet ist; Petrus Lombardus hat beide Hände auf den Schnitt des Buches gelegt; an beiden Figuren sind die Köpfe erhalten, die Kleider neu gemalt; oben ein Weib, welches einem Greise Almosen

Bei einem Werke, dessen ganzes Arrangement bis in die Masse der Einzelnheiten so offenbar nach dem Schema eines Programms durchgeführt wurde, blieb dem Künstler wenig Raum zu eigenen Erfindungen und Compositionen übrig, doch gibt die Ausdehnung der Malerei immerhin etwas Imposantes, auch sind einige Figuren der unteren Reihe nicht ohne Leben und Charakter. Vergessen darf man nirgends, dass sie durch Uebermalung viel Unbill erfahren hat. Die Gestalten der Deckengemälde fallen durch ihre schwer zu beschreibenden Züge, die Schlankheit ihrer Formen, die eigenthümlich anschliessenden Gewänder und affektirte Körperneigung auf. Der männlichen Festigkeit, der breiten entschiedenen Licht- und Schattengebung, welche Taddeo's echte Werke auszeichnet, entbehren sie, während dagegen in der Behandlung der Extremitäten und in Durchführung der Conturen grössere Sorgfalt herrscht, als sie dem ersten Schüler Giotto's eigen ist; auch hat die Färbung das flotte Machwerk nicht, das man bei ihm zu finden pflegt, sondern vielmehr milde Klarheit und sorgsame Durchführung. Obgleich ferner die Compositionen giottesk sind und daher von Taddeo Gaddi herrühren mögen, so ist die Hand doch eine andere. Vielleicht hat Antonio Veniziano[60] die Rettung des Petrus sowie die Auferstehung und die Ausgiessung des heiligen Geistes gemalt, ein anderer, geringerer die Himmelfahrt, die an Werth am tiefsten steht; und mit dieser Christusfigur bietet die des Erlösers im Limbus (auf der Kreuzigung an der Nordwand, die Vasari dem Simone Martini zuschreibt) manchen Vergleichungspunkt. An der Westfront, wo Taddeo gemalt haben soll, kehren die schmächtigen Gestalten und knappen

gibt. — Das kanonische Recht hält mit einer Hand ein Kirchenmodell, mit der andern einen Stab, der Hintergrund ist neu; oben eine männliche Figur, mit einer Hand auf Geld deutend, welches auf der andern liegt; Papst Clemens ist segnend dargestellt und trägt die Schlüssel Petri in der Linken. — Das bürgerliche Recht, eine schöne Gestalt mit der Erdkugel in der Linken, streckt mit der Rechten das Schwert aus, der Kopf ist alt, aber das Gewand frisch; Justinian, im Profil gesehen, mit Gesetzbuch und Stab, ist ganz übermalt; oben ein Weib mit schmerzlichem Ausdruck die Hände ringend. — Von den Heiligenscheinen ist die Mehrzahl bei Uebermalung des Hintergrundes unsichtbar geworden. Die Restauration der Fresken geschah zu Richa's Zeit (s. Chiese III, 88) durch Agostino Veracini, aber sie waren schon früher retouchirt worden, da die drei Hände Cicero's bereits den Scharfsinn des Abate Mecatti reizten, der um 1737 schrieb.

[60] Vgl. später die Besprechung über Antonio Veniziano.

Gewänder sowie die sorgsame und strenge Durchführung wieder, die mehr sienesischen als florentinischen Duktus verräth. Dasselbe gilt von den übrigen drei Fresken des Cappellone. Dass sie nicht von Simone Martini sind, kann erwiesen werden, wenn der Urheber auch immerhin einige Compositionen desselben dabei benutzt haben mag. Ueber seinen Namen soll hier nur so viel angedeutet sein, dass wenn die Autorschaft der für Simone's Arbeit ausgegebenen Fresken im Campo santo dem Andrea di Florentia nachgewiesen werden kann, dieser auch die vier Wände im Cappellone dei Spagnuoli gemalt hat; denn beide Werke sind offenbar von Einer Hand. Ob sienesisch oder florentinisch, Schulstücke zweiten Ranges bleiben diese Kunstleistungen des vierzehnten Jahrhunderts jedenfalls und sie verdienen das Lob nicht, das ihnen oft gespendet worden ist. —

VIERZEHNTES CAPITEL.

Puccio Capanna und andere Giottisten.

Die Unbill, welche die Zeit Werken und Erinnerungen eines so tüchtigen Meisters wie Taddeo Gaddi anthut, steigert sich bei geringeren Talenten. Vergebens suchen wir nach der historischen Begründung von Vasari's Berichten über die Puccio Capanna, Guglielmo da Forli, Ottaviano und Pace da Faenza. Der erste dieser Zahl ist kein reines Phantasiegebilde; i. J. 1350 (alten Stils) wurde er nachweislich in die florentiner Malergilde aufgenommen.[1] Aber schon bei der Charakteristik seiner Manier entzieht sich der Gewährsmann unserer Controle,[2] und noch mehr, wenn er von freundschaftlichen Beziehungen desselben zu Giotto spricht, etwa dem Verhältniss ähnlich, das Penni im Atelier Rafaels eingenommen hat. Von Zeugnissen seines Talentes, wenn er anders welches besessen hat, existirt entweder nichts mehr, oder es ist wenig davon zu rühmen gewesen; die Forschung steht hier wieder einmal vor der seltsamen Thatsache, dass die Mehrzahl der ungesichteten Masse von Arbeiten, die ihm zugewiesen werden, unter einander ohne Stilverwandtschaft sind und sämmtlich hinter der Erwartung zurückbleiben, die man von einem Maler hegt, der „die Richtung und die ganze Arbeitsweise Giotto's innegehabt" haben soll.[3] So vermissen wir an dem Krucifix in

---

[1] Gualandi, a. a. O. Ser. VI, 187. Baldinucci IV, 358 gibt das Datum des Registers 1349 an, ohne Zweifel mit Uebertragung des alten florentinischen Stils in den neuen.

[2] Vas. I, 338 nennt ihn „valentuomo, ma particularmente in fare figure piccole."

[3] Vas. I, 337: „avendo la maniera e tutto il modo di fare di Giotto suo maestro."

S. Maria Novella, das er angeblich in Gemeinschaft mit seinem Lehrer ausführte, sowol Formgebung als Charakter des grossen Florentiners.[4] S. Trinita[5] und die Badia zu Florenz,[6] S. Cataldo in Rimini[7] und Bologna[8] gewähren keinen Anhalt mehr für das Studium seines Stils; die Verbindung endlich, in die er mit den Passionsdarstellungen der Unterkirche zu Assisi gebracht wird,[9] thut ihm viel zu viel Ehre an, da diese von Giotto herrühren, wenn man nicht anzunehmen hat, dass Vasari hier nur seine Beihilfe behaupten wollte; am nördlichen Seitenschiffe wenigstens schreibt er ihm keinen Antheil zu. — Nach alledem würde sich die Kritik auf die sogenannten Puccio's in Pistoia zu beschränken haben, zögen nicht die Wandgemälde in der Magdalenen-Kapelle der Unterkirche zu Assisi das Augenmerk auf sich, deren verschiedene Darstellungen aus der Lebensgeschichte der Ortsheiligen und der Maria Aegyptiaca nur von einem Schüler Giotto's ausgeführt sein können. Die Kapelle war dem Gedächtniss des Bischofs Pontani von Assisi († 1329) gewidmet, der hier begraben liegt.[10]

Cap. della Maddalena. S. Franc. Assisi.

Die Historien der beiden heiligen Frauen sind in dreifachem Bilderstreifen dargestellt. In den drei Lünetten: die Communion und Apotheose der heil. Maria Aegyptiaca (vier Engel tragen sie empor, drei Figuren sind Zeugen), Zosimus gibt der Heiligen, die in ihrer Höhle steckt, sein Kleid, endlich die Himmelfahrt Magdalena's (sie wird durch zwei Engel in einem Mantel emporgetragen, von zwei anderen unterstützt). In den unteren Bilderreihen: Christus von Magdalena gesalbt, Auferstehung des Lazarus, das Noli me tangere und Lazarus, wie er auf wunderbare Weise in den Hafen von Marseilles kommt. In den Zwickeln der gemalten Bögen, welche Nischen an den Seitenwänden vorstellen: Einsegnung Pontani's, die Figur einer Heiligen, welche einen knieenden Mönch aufhebt, und die Halbfigur des Lazarus. Im Eingangsgewölbe zwölf männliche und weibliche Heilige,

---

[4] ib. I, 329.

[5] ib. I, 336. Hier malte er in einer den Strozzi gehörigen Kapelle die Krönung Maria's in sehr giottesker Manier und ausserdem Historien der heil. Lucia.

[6] ib. 337: die Kapelle der Familie Coroni an der Sakristei. Cinelli erwähnt ferner ein Altarbild an demselben Orte (s. Richa, a. a. O. I, 199).

[7] ib. 336. Dort malte er ex voto ein strandendes Schiff, unter dessen Insassen sich sein eigenes Porträt befand.

[8] Hier nennt Vas. (I, 338) die Kirche nicht einmal mit Namen, in welcher er gemalt haben soll.

[9] Vas. I, 337.

[10] Im Zwickel eines der fingirten Bögen der Kapelle sehen wir ihn — wie sein Wappen bekundet — den Segen des heil. Rufinus empfangend dargestellt.

darunter Petrus, Matthäus und S. Chiara. Die diagonal gegliederte Decke enthält in Medaillons Christus, Magdalena, Maria Aegyptiaca und Lazarus.

Unter diesem durchweg giottesk componirten Bildercyklus, der ohne allen Zweifel von einem Schüler des florentinischen Meisters gemalt ist,[11] gebührt das meiste Lob der Darstellung Magdalena's, wie sie vor den Füssen des Heilands niedergeworfen liegt, während er zu seinem Wirth und den Jüngern redet. Die Auferweckung des Lazarus und das Noli me tangere sind Gegenstücke der gleichen Scenen in S. Maria dell' Arena zu Padua. Im technischen Verfahren sowie im Colorit ähneln die Gemälde den allegorischen Deckenbildern Giotto's in der Unterkirche zu Assisi und den Passionsdarstellungen im südlichen Querschiff; seine Zeichnungen, die Anmuth seiner Typen, Formen und Gesten sind nachgeahmt und das Ganze in schönen klaren Grundfarben gehalten, — Eigenthümlichkeiten, die mit Bestimmtheit auf einen wirklichen Kunstgenossen Giotto's schliessen lassen, und zwar erkennt man in ihm den Gehilfen der Deckenbilder. Sein Ehrgeiz war einzig, die Schöpfungen des Meisters correkt wiederzugeben; so verstanden ist Vasari's Charakteristik in Ordnung.[12]

S. Francesco. Pistoia.

Die Gleichheit dieser Fresken mit dem vereinzelten Ueberbleibsel im Chor zu S. Francesco in Pistoia[13] ist nicht zu behaupten. Es stellt die Communion der Maria von Aegypten dar (wie sie knieend und mit über der Brust gekreuzten Armen den Segen von Zosimus empfängt) und ist zwar in giottesker Manier, aber von einem Maler behandelt, dessen Ideal schon sehr vulgär geworden war.[14] Dass Puccio eine Zeit lang in Pistoia gewesen ist, behaupten Ciampi und Tolomei auf Grund von Ur-

---

[11] Ihn dem Buffalmacco zuzuschreiben, wie die Herausgeber Vasari's wollen (Not. 3 zu II, 61), ist uns kein Grund erfindlich.

[12] Die Fresken sind zwar durch die Zeit, den Qualm und stellenweise Lockerung des Bewurfs hier und dort schadhaft, im Ganzen aber doch in gutem Zustande erhalten.

[13] Innerhalb des Altarschreins.

[14] Vasari (I, 337) lässt den Puccio Capanna im Chor der Kirche S. Francesco Scenen aus dem Leben des heil. Franz. nicht der Maria Aegyptiaca malen. Die Wände sind weiss übertüncht mit Ausnahme des Theils, den der Altarschrein einnimmt, welcher keine Rückwand hat. Von der Gestalt der Maria von Aegypten sind nur Theile des Kopfes, der Arme und der Brust erhalten, die Fleischtöne, durch Abreiben etwas beschädigt, haben in den Schatten einen Stich ins Purpurne.

kunden des Klosters S. Francesco, ohne jedoch den Wortlaut derselben anzugeben.[15] Für die Autorschaft eines von ihm gefertigten Krucifixes, das sich früher in S. Domenico daselbst befunden haben soll, bringt Vasari die Signatur als Zeugniss bei.[16] Ausser dem Fragmente im Chor von S. Francesco werden dem Capanna auch die nicht lange erst wieder aufgedeckten Fresken in der Lodovico-Kapelle dieser Kirche zugeschrieben, die jedoch einem heimischen Künstler, dem Giovanni di Bartolommeo Christiano verwandt sind.

S. Francesco. Pistoia.

Dargestellt ist die Kreuzigung mit der herkömmlichen Figurenstaffage, vorn eine knieende Dame (wie man vermuthet Donna Lippa di Lapo),[17] zu den Seiten die Geburt Christi und die Abnahme vom Kreuz. An einer Gegenwand Spuren der Stigmatisation des Franciscus, an der Decke — moderner und roher — Gestalten des Petrus, Paulus, Laurentius und Ludwig. (Scenen aus dem Leben des Letzteren deckt vielleicht die Tünche noch.)

Im Kapitelhause desselben Klosters finden wir den Stammbaum Jesse und die Kreuzigung mit den herkömmlichen Nebenfiguren, der ohnmächtigen Marie und Johannes, doch gehören dazu auch ein schreibender Bischof, im Vordergrunde ein Mann und eine Nonne knieend (letztere wieder für Donna Lippa gehalten); auf zwei Seitentheilen die Verklärung und ein andrer heiliger Gegenstand, Arbeiten eines Malers aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts; an der Decke das zu Greggio vom heil. Franciscus dargestellte Bild des Presepio, ferner Beerdigung und Himmelfahrt des Heiligen, die Auferstehung Christi und noch ein Bild — rohe und theilweise übermalte Produkte des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts.

Auch damit wird Capanna's Name verbunden, gegen diese Annahme aber spricht die Aehnlichkeit mit den Darstellungen im weiland Refektorium zu S. Croce in Florenz. Noch andre Malereien, die Vasari für Arbeiten dieses Meisters hält, dürfen ohne näheren Commentar bei Seite gelassen werden.[18]

---

[15] Tolomei a. a. O. Ciampi (Not. ined. 103) fügt hinzu, dass Puccio den Klosterurkunden zufolge dort zu malen begonnen habe, aber durch den Tod unterbrochen worden sei.

[16] Vas. I, 337.

[17] Donna Lippa starb 1386 und bestimmte in ihrem Testament (dessen Mittheilung wir der Gefälligkeit des Superiors Bernardino del Torto danken), das Kapitelhaus von S. Francesco solle ausgemalt werden und die Decke der Sakristei „intonacata"; ein Künstler wird dabei nicht namhaft gemacht. Vasari ist einziger Gewährsmann der Behauptung, die Lodovico-Kapelle sei von Puccio mit Sujets aus dem Leben des heil. Ludwig ausgeschmückt worden; aber dergleichen existiren nicht. Wenn ferner Donna Lippa wirklich auf dem Krucifixe porträtirt ist, so kann diess Puccio schwerlich gethan haben, da er im florentiner Malerregister bereits unter d. J. 1349 steht.

[18] Vasari nennt (I, 337) in Pistoia: Drei Halbfiguren über dem Thor von

Ueber Guglielmo da Forlì und die beiden Maler aus Faenza, Ottaviano und Pace, gibt uns keine Nachforschung mehr Aufschluss, denn die Fresken des ersteren in S. Domenico zu Forlì sind untergegangen[19] und anderweite giottistische Reste haben keine Beweiskraft,[20] ausgenommen ein Fragment im Gymnasium derselben Stadt, das zu dem ehemals in der Kirche di Schiavonia befindlichen Cyklus gehört.

Gymnasium Forlì.

Dass von dieser Bilderreihe nichts weiter übrig geblieben ist als eine Anbetung der Weisen in lebensgrossen Figuren und die Heiligen Petrus, Hieronymus, Paulus, Augustin mit drei andern Figuren und zwei Pferden, dürfen wir beklagen, denn diese Arbeiten stellen den dortigen Leistungen der Giotto'schen Schule besseres Zeugniss aus als irgend eins der Werke, die Vasari jener Künstlergruppe zuweist; eine gewisse Noblesse ist den Köpfen, den schlanken Figuren mit ihren sauber gezeichneten Händen und dem breiten Gewandwurf nicht abzusprechen. (Ein Kopf von gleicher Behandlungsweise findet sich im oberen Stock des Gymnasiums.)

Einen bestimmten Namen hat man diesem Werke bis jetzt noch nicht gegeben, aber aus dem Jahre 1354 wird uns von einem Maler Baldassare berichtet, der lange in Forlì gearbeitet haben soll, und diese Zeitangabe würde dazu stimmen.[21] Von

S. Maria Nuova und eine Madonna mit Kind zwischen Petrus und Franciscus in S. Francesco, — beide nicht mehr vorhanden; in Assisi: die Cappella di S. Martino (S. Francesco, Unterkirche), welche jedoch von Simone Martini ausgemalt ist, wie später gezeigt werden soll; bei Assisi in S. Maria degli Angeli einen Christus in der Glorie mit der fürbittenden Maria; doch existirt hier Nichts, was eines Schülers von Giotto würdig wäre; ferner I, 338: die Madonna mit dem Kinde zwischen der heil. Klara, Magdalena, Katharina, Franciscus, Laurentius, Antonius dem Abt, Stephan und noch anderen Heiligengestalten (bei Agincourt als Puccio's Werk gestochen), jetzt im Museo Cristiano des Vatikan (Schrank IV.) — ein ganz untergeordnetes Stück Arbeit. Der „Cristo alla colonna" an einer „Portica" genannten Stelle der Strasse bei Assisi (Vas. I, 338) ist nicht zu finden; im Umkreise von Assisi existiren überhaupt keine nennenswerthen Bilder. Das theilweis schadhafte Fresko über dem Portal von S. Crispino zu Assisi (Maria zwischen Rochus, Blasius, Franciscus und andern Heiligen) ist ein rohes Machwerk aus dem Ende des 14. Jahrh. Ein andres Ueberbleibsel derselben Zeit (die Madonna zwischen Engeln und stückweise sichtbaren Heiligen), welches an die unterste Rangstufe sienesischer Malerei erinnert, befindet sich in der ehemaligen Kirche S. Bernardino zu Assisi — jetzt Officin des Herrn Sgherilli. Schwächliche Produkte ähnlichen Schlags findet man in S. Damiano vor der Stadt.

[19] Vas. I, 339.

[20] Ein übermaltes Fresko (Madonna mit Kind) in der Sakristei der Servi sowie derselbe Gegenstand und das Krucifix im alten Kapitelhause und eine Madonna „delle Grazie" in der Kathedrale zu Forlì (unter Glas) werden mit dem Namen Guglielmo's degli Organi bezeichnet.

[21] Bonoli, Stor. di Forlì, 1661, in Giov. Casali's Guida per la città di F., Forlì 1838.

Arbeiten Ottaviano's ist Nichts auf uns gekommen,[22] aber als Pace's Werk gilt, freilich ohne genügende Gewähr, ein Altarbild in der Akademie zu Faenza.[23] Dadurch wird derselbe unwissentlich in eine Kategorie mit den schwächlichen Nachahmern des giottesken Stils geworfen, deren Koryphäe ein bisher unbekannter Künstler Namens Peter von Rimini ist. Er lebte in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts; seinen Namen trägt ein Krucifix in Urbania bei Urbino,[24] dessen stilistische Eigenthümlichkeiten an den Fresken im Kapitelhause zu Pomposa und in S. Maria Portofuori zu Ravenna wiederkehren.

Urbania bei Urbino.

Der Gekreuzigte hat zwar dünne und knochige Gestalt und die etwas vortretende Hüfte der alten Stilisirung, ist aber von grösster Sauberkeit und Sorgfalt in der Form und verräth Naturstudium, selbst Hände und Füsse sind bei aller Dünnheit recht präcis. Maria, die an der einen Seite die Hände schmerzvoll zusammenschlagend steht, ist giottesk aufgefasst und nicht ohne dramatische Kraft, Johannes, ebenfalls kraftvoll, hat dagegen schon gemeinere Physiognomie. Der segnende Heiland oben am Kreuz ist eine Figur aus der guten Zeit der Giottisten, von noblem Gesichtstypus und sanftem Ausdruck, entschieden in Licht- und Schattengebung, von gleichmässiger Plastik und warmem gelblichen Colorit.

Bei Commacchio, auf dem Wege zwischen Ravenna und Ferrara liegt die alte Benediktinerabtei Pomposa, die i. J. 1027[25]

---

[22] Die bei Vas. I, 338 ohne Angabe des Gegenstandes erwähnten Malereien in S. Giorgio in Ferrara, sowie die Madonna mit Petrus und Paulus in S. Francesco zu Faenza sind nicht mehr vorhanden.

[23] Dem Pace schreibt Vasari (I, 338) Fresken in S. Giovanni decollato in Bologna zu und in S. Francesco zu Forlì einen Stammbaum Jesse und ein Altarstück mit Scenen aus dem Leben des Heilands und der Jungfrau, welche verschwunden sind, Scenen aus dem Leben des heil. Antonius in der ihm geweihten Kapelle der Unterkirche zu Assisi, jetzt übertüncht. Eine andere Kapelle des heil. Antonius von Padua zu Assisi ist mit rohbehandelten Fresken (Legende des heil. Laurentius) ausgemalt, die von neueren Forschern dem Pace zugeschrieben worden sind, vermuthlich weil sie einige Aehnlichkeit mit dem sogenannten Pace in der Akademie zu Faenza haben; sie zeigen auch Verwandtschaft mit denen in der Kapelle der heil. Katharina, welche man dem Buffalmacco zuweist. — In Faenza ist die Madonna mit dem Kinde zwischen Johannes dem Täufer, Petrus, Maria Magdalena und Paulus gemalt, in den oberen Raumstücken die Jungfrau und der Verkündigungsengel. Nach Lanzi (a. a. O. III, 31) ist diess das ehemals in S. Sigismondo vor Porta Montanara befindliche Gemälde Pace's; doch gehört es in den Anfang des 15. Jahrh. und ist in rauhen scharfcontrastirenden Tönen colorirt, hat wenig Relief und die Figuren sind kurz und mangelhaft in den Extremitäten.

[24] Es befindet sich in der Fraternität von S. Giovanni decollato und zeigt die Inschrift: „Petrus de Arimino fecit hoc...“, wogegen Passavant (Raphael I, 425) liest: „Julianus pictor da Arimino fecit hanno M.CCCVII.

[25] Laut der Inschrift im Gebäude.

neu geweiht wurde. Das Pflaster der drei Schiffe ist altalexandrinischen Stils; höchst wahrscheinlich sind Apsis und Tribune sowie sämmtliche Räume über den Bögen der Schiffe ehemals musivisch geschmückt gewesen, sie theilten indess das Schicksal so vieler anderer Mosaiken Italiens, d. h. sie wurden — wenn auch vielleicht genau nach dem Vorbilde — durch Malereien ersetzt.

Pomposa. Abtei.

Heute bemerkt man in der Apsis eine Heilandsfigur und am Bogen der Tribune einen Engel, der eine Rolle hält, um ihn die vier Doktoren der Kirche und die Evangelisten. Die mit der Schöpfungsgeschichte einerseits und mit der Verkündigung andrerseits beginnenden Cyklen aus dem alten und neuen Testament an den Langwänden sowie die Illustrationen zur Apokalypse in den Zwickelfeldern der Bögen sind zum grössten Theil zerstört. Die Darstellungen aus dem Leben des heil. Eustachius in der Tribune scheinen nicht Copien älterer Werke zu sein wie die übrigen; an der Stirnwand über dem Hauptportal oben sieht man Christus in der Glorie von Engeln umgeben, darunter als Weltrichter, wie er Fluch und Segen gibt, noch tiefer die Verdammten.

Möglich, dass diese schwachen Leistungen von dem Chegus (Cecco oder Francesco) von Florenz herrühren, dessen Name in den Urkunden der Abtei gefunden worden ist und der i. J. 1316[26] in Pomposa thätig war. — Ausgibiger als die Abtei ist das benachbarte Kapitelhaus.[27]

Pomposa. Kapitelhaus.

An einer Wand des alten Refektoriums sind drei grosse gut componirte Gemälde erhalten: im mittelsten, dessen Figuren durchgehends würdevoll, schön proportionirt und natürlich bewegt sind, sitzt Christus segnend zwischen Maria, Benedikt, Johannes dem Täufer und Guido. Der jugendliche Heiland mit leichtem Bartanflug erinnert an das Medaillon am Kruzifix in Urbania. Aehnliche Eigenthümlichkeiten nimmt man auf den Seitenbildern wahr; sie sind durch fingirte Säulen von einander getrennt, die ebenfalls gemalten Architrav und Sims tragen: hier aber sind auf dem Einen, dem letzten Abendmahl, die Köpfe in der Weise fehlerhaft gezeichnet, dass Hals und Hinterkopf eine gerade Linie bilden; die stieren Augen, gebrochenen Gewandfalten und schwachen purpurrothen Schatten sind unerfreulich, der Stil ist der des Petrus von Rimini, der, wenn auch tief unter Giotto, so doch offenbar in nahem Verhältniss, möglicher Weise als Geselle zu ihm gestanden haben muss.[28] (Das Pendant dieses Bildes stellt den Abt

---

[26] s. Placido Federici, Rer. Pomposiensium historia, 1781 fol.

[27] Jetzt im Besitze des Conte Guiccioli, für dessen Zuvorkommenheit die Verfasser sich zu Dank verpflichtet fühlen.

[28] Federici (a. a. O.) weist die Arbeiten unbedenklich dem Giotto selber zu.

Guido und den heil. Bischof Gebeardo von Ravenna dar, die mit sechs andern Personen zu Tische sitzen.) An der Gegenwand sieht man Ueberbleibsel einer Darstellung Christi am Oelberg, an der dritten einen sitzenden Mönch.[29]

Aus derselben Zeit rührt die freilich stark beschädigte Kreuzigung mit Nebenfiguren (Benedikt, Guido u. a. Heilige), grau in grau gemalt auf fingirten Nischen an den Wänden des Kapitelhauses.

Petrus von Rimini hat aber ausser in Urbania und Pomposa auch in Ravenna gearbeitet und zwar im Chor und in den Seitenkapellen von S. Maria Portofuori.[30]

S. Maria Portofuori. Ravenna.

Der Heiland in der Chornische daselbst, wo die Communion dargestellt ist, stimmt in Typus und Charakter mit dem im Refektorium zu Pomposa überein, ebenso das Fresko in der Kapelle rechts vom Chor (Himmelfahrt eines Heiligen, dessen Gewand von einem Engel gehalten wird), während dicht daneben wieder geringere Sachen stehen. Die Verstossung Joachims, Geburt und Darstellung Maria's im Tempel ferner, an der einen Chorwand, zeigen lange hagere Gestalten mit übertriebenen Geberden; an der andern Wand ist der Kindermord, die Himmelfahrt und Krönung Maria's, an der Decke die vier Doktoren und die Evangelisten gemalt.

Verschiedene Fresken, die sich ausserdem in S. Maria Portofuori finden,[31] bekunden die schwächere Manier eines Nachfolgers des Petrus, in welchem wir nur den Julian von Rimini vermuthen können. Ihn, der die Leistungen zweiten Ranges, die sein Lehrer aufweist, derart studirte, dass er selbst ein Künstler dritten Ranges geworden ist, lernen wir am besten aus seiner Madonna im Dom zu Urbania bei Urbino kennen:

Urbania b. Urbino. Dom. Sakristei.

Die Jungfrau, in Form und Typus schwach und dürftig, thront mit dem Kinde zwischen vier Engeln, welche Weihrauchfässer schwenken und den Vorhang des Thrones lüften. Vorn knieen rechts und links acht Gestalten, fernere acht Tafeln in Doppelreihe seitwärts enthalten je eine Heiligenfigur, von links oben beginnend: Franciscus, der die Wundmale empfängt, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, Maria Magdalena, Clara, Katharina, eine vierte Heilige und Lucia.[32]

---

[29] Der Kopf fehlt. Die schadhafte Stelle lässt einen unteren Bewurf erkennen, der mit älteren Bildern bedeckt ist.

[30] Bilder, die Rosini, Stor. d. Pitt. II, 63, seltsamer Weise ebenso überschätzt, wie Federici die zu Pomposa.

[31] In den Seitenkapellen und an den Bögen, die zur Tribune führen.

[32] Die Inschrift besagt:
Anno Dñi mille ccc settimo
Julianus, pictor de Arimino fecit
hoc opus, tempore Dñi Clementis
P. P. quinti.

In der Hauptsache ist das Bild nicht sehr von den Durchschnittsprodukten der Zeit verschieden, wie wir deren in Tolentino, Fabriano, Gualdo oder Camerino antreffen: die männlichen Figuren sind nicht ohne Leben und Charakter, die weiblichen nicht ohne Grazie in Kleidung und Kopftracht, die Hände regelmässig gebildet, die Zeichnung im Allgemeinen verständig, die Gewänder von gutem Wurf; die Farbe, licht und transparent, ist zwar zart, aber zugleich flach und bringt die Körperlichkeit nicht zur Anschauung. Aus allen diesen Zügen setzt sich aber doch bei Julian von Rimini ein eigenthümliches Gepräge zusammen, das am deutlichsten an dem Bilde in der Akademie zu Faenza hervortritt, welches dem Pace zugeschrieben wird. Es ist eins der mit Tabernakeln und Fialen gekrönten Altarstücke, in denen sich besonders die umbrische Schule so sehr gefiel.

Faenza. Akademie.

Das Werk umfasst nicht weniger als zwölf Bilder und Einzelgestalten, dazu sechs Halbfiguren in Medaillons: im Mittelstück die thronende Madonna und darüber die Kreuzigung, — Christus ist ein langer abgemagerter Körper, und von den Köpfen sind etliche auffallend hässlich. Die Fialen rechts und links enthalten Christus in Gethsemaneh, Judas' Verrath, die Kreuzabnahme und ein viertes Bild, die sechs Nischen zu beiden Seiten: die Heiligen Christoph, Klara, Johannes den Täufer, Elisabeth, Franciscus und Ludwig von Frankreich; sie entsprechen dem Charakter derer in Urbania (am wohlgefälligsten die heil. Klara).

S Antonio Abate. Ferrara.

Von geringerer Bedeutung, schon wegen ausgedehnter Reparaturen, aber von derselben Hand sind die Fresken in einer Kapelle zur Linken des Chores im Kloster S. Antonio Abate zu Ferrara.[33] Hier haben wir in flau rosigen Tönen colorirte schwache Compositionen zur Leidensgeschichte Christi.[34]

S. Chiara. Ravenna.

Die ehemalige Kapelle von S. Chiara in Ravenna[35] ist mit Wandgemälden ausgefüllt, welche der Manier des Petrus und Julian von Rimini nahe stehen. Christus in convulsivischer Bewegung an roh behauenem Kreuze hangend wird von Engeln betrauert, die ihn mit Ungestüm umkreisen, vier fliegen wehklagend einher, drei fangen sein Blut auf, ein achter reisst sich das Kleid von der Brust; an den Seiten des Stammes Maria und Johannes, am Fusse Magdalena die Arme gen

---

[33] Die Kapelle ist nicht immer zugänglich.

[34] Unter einer Christusfigur an einer der Wände liest man zwar das Datum 1407, doch scheint dasselbe erst einige Zeit nach Vollendung dieser Fresken dort angebracht zu sein.

[35] Jetzt verlassen, dicht neben einer Reitschule.

Himmel streckend. Unterhalb des Krucifixes die Taufe Christi mit hässlichem, theilweise übermaltem Körper. Auf den andern Wänden: die Verkündigung, Franciscus, Klara, Antonius der Abt und Ludwig, dann die Anbetung der Weisen; an der Decke die vier Doktoren. In allen Hauptfiguren dieselben Mängel, die wir in Pomposa und S. Maria Portofuori wahrnehmen (insbesondere die langen dicken Hälse, vortretendes Kinn, massiges Haar und hirnlose Köpfe), und die sich auch anderwärts in Italien (z. B. in Bologna) an Tafel- und Wandgemälden wiederholen, welche dem Simone[36] oder dem Jacopo zugeschrieben sind.

Montefiore b. Urbino. Dom zu Rimini. Hospital. Urbino.

Der allmälige Verfall dieser Kunstweise lässt sich ferner an dem colossalen Krucifix der Kirche S. Paolo in Monte fiore bei Urbino, an einem zweiten in der Kapelle rechts beim Eintritt in die Kathedrale zu Rimini, und endlich an demjenigen im Todtenhause des Hospitals von Urbino wahrnehmen. Von derartigen Arbeiten übrigens, welche sich von vorgiottistischen nur dadurch unterscheiden, dass sie statt alterthümlicher Vorbilder jetzt den Typus des grossen Florentiners nachzuahmen suchen, liesse sich ein langer Katalog geben; aus den Anekdoten Sacchetti's wissen wir überdiess hinlänglich, dass die Krucifixe damals sozusagen nach dem Dutzend geliefert wurden.

Nach Männern wie Guglielmo da Forli, Ottaviano und Pace da Faenza also suchen wir vergebens, dafür stossen wir jedoch auf Namen genug, die selbst im neunzehnten Jahrhundert kaum Erwähnung finden und die sich als ein Schwarm untergeordneter Talente ausweisen, deren Häupter den Giotto möglicherweise noch gekannt, ja vielleicht bei seinen Arbeiten in Rimini und Ravenna Dienste geleistet haben. Jedenfalls aber erkennen wir, wie schon nach zwei Generationen die Kunst des Meisters auf eine so tiefe Stufe herabgewürdigt war, dass man kaum zu sagen weiss, was diese dürftigen Manieristen in der Formgebung wenigstens vor der früheren Kunst voraus haben, die man byzantinisch schalt; vielmehr scheint es zunächst, als sei die Armseligkeit der kleinen Geister vor und nach Giotto ganz dieselbe gewesen, nur dass die Zahl der Jüngeren noch grösser war.

---

36 Vgl. bezüglich des Simone die Bilder N. 159, N. 161 und N. 231 der Akad. d. Künste in Bologna.

Die Kunstgeschichte der neuesten Zeit ist in der Würdigung solcher Leistungen aus einem Extrem ins andre gefallen; sie hat hinter ihnen einen Werth gesucht, den sie nicht besitzen, während man sie früher nicht tief genug stellen konnte. Zuerst nannte man alle alterthümliche Malerei griechisch, dann hiess der Gattungsname Cimabue, endlich machte man sogar Giotto dafür verantwortlich. Es gehört zu den peinlichen Wahrnehmungen der Kritik, überall Scribenten zu finden, welche vorgeben, dass sie die grossen Meister zu würdigen wissen, und sich dennoch nicht entblöden, ihnen die erbärmlichsten Dinge zuzumuthen. —

FÜNFZEHNTES CAPITEL.

Buffalmacco und das Campo santo zu Pisa.

Jede Genossenschaft pflegt ihren Spassmacher und auch Einen zu haben, der allgemeine Zielscheibe des Witzes ist. In der florentiner Malerzunft des Trecento war das nicht anders: Buonamico Christofani mit dem Spitznamen Buffalmacco,[1] Bruno Giovanni[2] und Nozzo oder Calandrino[3] theilen sich in die. Rollen; dem letzteren fiel die übelste zu; er war zwar älter als seine Peiniger, aber schlechter Ehemann, Geizhals und leichtgläubig, in Summa ein Narr. Es wurde ihm in der That ergötzlich mitgespielt; soll er doch unter anderm an einen Stein geglaubt und darnach gesucht haben, der den Eigenthümer unsichtbar machte, und als er eines Tags auf Buffalmacco's und Bruno's Zureden eine Masse Kies am Wege gesammelt und zu sich gesteckt hatte, stellten sich die Beiden, als sähen sie ihn nicht und machten ihn glauben, der Wunderstein sei unter dem Schmutz gewesen, mit dem er beladen war, bis die unbarmherzigsten Mishandlungen ihn eines Besseren belehrten. Auch Anderen spielte Buffalmacco böse Streiche, und nicht blos dem Andrea Tafi, den er dahin

[1] Rumohr (a. a. O. II, Anm. zu S. 14) hat die Existenz des Buffalmacco leugnen wollen, doch findet sich sein Name in der angegebenen Form wirklich in der florentiner Malergesellschaft (i. J. 1351 (s. Gualandi a. a. O. Ser 6, p. 178).

[2] Im florentiner Malerregister aufgeführt als: Bruno Giovanni pop. S. Simone dipintore MCCCL. (Gualandi 6, 177) und erwähnt in einem Contrakt v. J. 1301 (s. Baldinucci, Opere IV, 296).

[3] Urkundlich bei Baldinucci, 200) i. J. 1301: „Nozzus vocatus Calandrinus pictor quondam Perini pop. S. Laurentii testis."

brachte, dass er spät aufstand; selbst an Bischof Guido von Arezzo († 1327) machte er sich: anstatt der Demüthigung des florentinischen Löwen durch den kaiserlichen Adler malte er dem stolzen Ghibellinen vielmehr umgekehrt den Löwen, wie er den Vogel frass. Die Nonnen von Faenza narrte er, indem er einen Gliedermann an seiner Stelle vor die Wände ihrer Kirchen setzte; sie hielten die Puppe für den Maler selber und zweifelten hinfort nicht mehr an seiner Ausdauer, während er in Wahrheit faulenzte und ihnen obenein weiss machte, ihr geweihter Wein sei das beste Bindemittel. Einen Bauer, der einen heiligen Christophorus von zwölf Ellen Länge in einer Kapelle gemalt haben wollte, die nur neun Ellen hoch war, beruhigte er damit, dass er dem Heiligen die Beine in den Thürflur hinaus fortsetzte. Ein andermal rächte er sich auf gotteslästerliche Weise für die Säumigkeit eines Schuldners: er malte der Madonna, die er nicht bezahlt bekam, heimlich eine Bärenbrut in die Arme. Dass solch ein Schalk im Hospital starb, kann nicht wunder nehmen und ebensowenig, dass der Ruf seiner Tollheiten den seiner Bilder überdauert hat. Vielleicht hat sogar Vasari, der eine lange Reihe nennt, allerhand geringe Produkte aufs Gerathewohl zusammengestellt, um die Biographie eines so jovialen Malers doch mit etwas mehr auszustatten, als den Anekdoten Sacchetti's und Boccaccio's. Indess auch Ghiberti nennt ihn „eccellentissimo" und „gentilissimo maestro" und einen Mann, der, wo er sich einmal auf eine Sache legte, alle andern Maler übertroffen habe. — Vasari schreibt nun in seinem Katalog zunächst den Ghiberti aus. So soll Buffalmacco in Pisa zahlreiche Bilder für die Stadt, im Campo santo und in der Badia S. Paolo a Ripa d'Arno geliefert, in Bologna wenigstens für ein dortiges Gebäude gemalt haben.[4] Auf eigne Gewähr gibt er ihm ferner in der Badia di Settimo, in der Certosa, in der Badia (di S. Benedetto), in Ognissanti und in S. Giovanni fra l'Arcore zu Florenz zu thun; im Dom zu Bologna lässt er ihn ausserdem die Kapelle der Bolognini, in Assisi i. J. 1302 die Kapelle der heil.

---

[4] Ghiberti, Comment. (Vas. I, XXI.)

Katharina und die des Cardinals Egidio Alvaro dekoriren,[5] in Arezzo soll die Cappella del battesimo im bischöflichen Palast und ein Theil der Kirche S. Giustino, in Pisa wieder die vier Fresken aus der Genesis im Campo santo, in Cortona eine Kapelle und ein Altarstück im bischöflichen Schlosse sein Werk sein, in Perugia endlich die Cappella Buontempi in S. Domenico.

Aber weder in Florenz, noch in Arezzo und Cortona haben wir Reste. Und was die Fresken in der Bolognini-Kapelle zu S. Petronio betrifft, so sind sie erst nach Vollendung des Domes (1390)[6] gemalt, können also nicht von einem Künstler herrühren, den wenigstens Vasari schon 1302 als Meister aufführt.[7] Die Kapelle der heil. Katharina in der Unterkirche zu Assisi ist dieselbe wie die des Cardinals Egidio Alvaro oder richtiger Albornoz, errichtet nach Empfang seines Cardinalats (1350).

Cap. del Crocifisso (oder S. Caterina oder Alvaro). S Fr. Assisi

Sie ist jetzt „del Crocifisso" benannt und, wie Vasari richtig angibt, mit Fresken aus dem Leben der heil. Katharina geschmückt. Eins der Gemälde in der Wölbung des Bogens, der zur Kapelle führt, stellt die Consecration des grossen Cardinals durch den Papst dar, welchem Franciscus assistirt, das Gegenstück an der Wölbung auf der andern Seite enthält drei Bischöfe, worunter der heil. Ludwig sichtbar ist. Es sind Compositionen dritten Ranges aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, schlecht arrangirt, roh ausgeführt und fleckig in der Farbe, durch die Zeit sehr mitgenommen. Nur einzelne Figuren für sich betrachtet zeigen etwas Leben und Wohlgefälligkeit der Bewegung, aber übelproportionirt und plump gezeichnet sind auch sie.

Cap. d. Maddalena. Assisi.

Die Magdalenen-Kapelle in S. Francesco aber ist von einem Schüler Giotto's ausgemalt und kann schon deshalb mit Buffalmacco nichts zu thun haben.[8]

---

[5] Im Jahre 1304 soll er dann nach Vasari (II, 56) in Florenz eine theatralische Vorstellung auf dem Arno angerichtet haben, die schlecht ablief; die Brücke brannte an und es verunglückten viele Menschen, Buffalmacco jedoch machte sich aus dem Staube.

[6] Urkundlicher Nachweis bei Gualandi, Memorie d. belle arti, Bologna 1842, Ser. 3, 93. Bartolommeo della Seta aus dem Hause Bolognini veranlasste kraft letztwilliger Bestimmung vom Jahre 1408 die Ausschmückung der Kapelle mit Gegenständen seiner eigenen Wahl, die auch seiner Angabe gemäss und auf seine Kosten ausgeführt sind (vgl. Not. zu Vas. II, 53 und Pietro Lamo. Graticola di Bologna, s. Not. zu p. 39).

[7] Deshalb kann auch das Bild N. 229 der Gall. zu Bologna, welches, weil Copie eines Stückes in S. Petronio, als Buffalmacco bezeichnet ist, nicht von ihm sein. Es darf mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit dem Antonio da Ferrara zugeschrieben werden, der uns später in der ferrareser Schule wieder begegnen wird

[8] Vgl. Not. zu Vas. I, 61. — Pater Francesco Angioli in seinem Collis Paradisi amoenitas (Montefalco 1704) sagt, die Kapelle S. Lodovico in Assisi,

Jene beiden Kapellenmalereien in Assisi gehören also ganz verschiedenen Künstlern an: einem Giottisten aus der ersten und einem Nichtgiottisten aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. — Wieder andere Beschaffenheit haben sämmtliche Fresken der Cappella Buontempi in Perugia. Die Gegenstände sind hier dem Leben der S. Caterina von Siena entlehnt. Da nun die monumentale Verherrlichung der Heiligen nicht füglich vor ihrem Ende (sie lebte von 1347 — 80), also dem Ausgang des Jahrhunderts erfolgt sein kann, so fällt Buffalmacco ausser Betracht.[9]

Cap. Buontempi. Perugia.

Uebriggeblieben ist nur wenig; darunter eine weibliche Figur in weiss und schwarzem Gewande von feinen, gutproportionirten Formen, schönem ovalen Kopf und römischem Gesicht, die Haltung ungezwungen, die Draperie breit stilisirt, sodass sie an die schönen Gestalten Orcagna's in S. Maria Novella in Florenz erinnert. Neben ihr, die ohne Zweifel Katharina darstellt, befindet sich ein vorzüglicher lebensgrosser Kopf des Dominicus von regelmässiger Form, sicher gezeichnet, gut modellirt und in warmen lichten Fleischtönen gemalt. Auch von einem Bartolomäuskopf, von einem Christus in der Glorie und von Kriegern sind Spuren erhalten.[10] —

Die frühesten historischen Notizen über malerische Thätigkeit im Campo santo rühren aus den Jahren 1299, 1300 und 1301 und besagen, dass zu dieser Zeit eine Anzahl Künstler dort beschäftigt waren: Datus, der mit Deodati Orlandi von Lucca für identisch gilt,[11] Vincinus Vanni von Pistoia, Johannes Apparecchiali, welcher eine Madonna mit dem Kinde zwischen den beiden Johannes malte,[12] Nuccarus, der die Mutter Gottes über einem der Gitterthore darstellte;[13] aber darnach schweigt die Kunde Jahre lang. Freilich hat Pisa im vierzehnten Jahrhundert keinen Maler hervor-

---

ursprünglich von Buffalmacco ausgeschmückt, sei im Jahre 1490 durch Andrea Alvigi, bekannt unter dem Beinamen „Ingegno" neugemalt worden. Das mag richtig sein, nur sind die Symbole, die dieser Gewährsmann dem Ingegno zuschreibt, von Dono Doni.

[9] Gleichwol hält Rosini (a. a. O. II, 52) an seinem Namen fest, ja er gibt die Compositionen ausdrücklich als Specimina seiner Kunstweise.

[10] Sie sind ohne Laterne kaum zu sehen. Vasari hat nicht genug daran, sie dem Buffalmacco zuzuschreiben (II, 61), er gibt sie an andrer Stelle (II, 20) auch noch als Arbeit Stefano Fiorentino's an. Der sogenannte Buffalmacco in der Akad. d. K. zu Florenz (N. 3, S. Humilita von Faenza und Scenen aus ihrer Lebensgeschichte darstellend) hat den Stil der sienesischen Schule.

[11] s. E. Förster, Kunstbl. 1833, N. 68.

[12] Libr. Entr. e Uscita dell' Opera del Duomo di Pisa a. 1299. 1300 bei Förster, Kunstbl. 1833, N. 68, und Ciampi, Not. Doc. XXIII, a. a. O. 143.

[13] Libro F. del Duomo di Pisa 1301, 1302, bei Ciampi a. a. O. 145.

gebracht, der sich über den gewöhnlichsten Durchschnitt erhob, eine Wahrnehmung, die um so auffälliger ist, weil es in der Stadt keineswegs an Aufgaben fehlte; im Gegentheil, nicht blos im Dom und in anderen Kirchen, auch im Campo santo selbst wurden grossartige malerische Unternehmungen ins Werk gesetzt. Wir können verfolgen, wie sich die Maler des Trecento in Pisa in grösserer oder geringerer Abhängigkeit von sienesischen Vorbildern entwickelten, aber sie blieben so weit hinter diesen zurück, dass die heimischen Werkmeister lieber Fremde beriefen, wie die Lorenzetti, welche am Beginn des Jahrhunderts das Leben der Einsiedler an den Wänden der Friedhofshalle verherrlichten; wenn ihnen Vasari hierbei den Orcagna zugesellt, so scheint das freilich einer der Irrthümer zu sein, die bei ihm so häufig sind. Was neben den Fresken der Lorenzetti gemalt gewesen und von wem es hergerührt hat, ja ob dergleichen überhaupt existirte, wird heute nicht mehr zu ergründen sein. Gewiss ist aber soviel, dass gegen Ende des Jahrhunderts der Mangel tüchtiger Künstler in Pisa sehr fühlbar war und dass viele aus entlegenen Theilen Italiens zum Ersatz dorthin geschickt wurden. Hervorragende Leute waren auch diese nicht; denn wie die Pisaner ohnedem weder Giotto noch Simone zu gewinnen wussten — sei es weil diese Meister schon anderweit zu sehr beschäftigt waren, sei es weil ihre Bedingungen die Kräfte der Stadt überstiegen —, so haben sie auch nachmals keinen der grossen Florentiner herangezogen. Im Jahre 1370 malte Francesco von Volterra, wie man jetzt annimmt, die Prüfung Hiob's, ein Künstler, der lange in Pisa ansässig gewesen ist. 1358 war er vom grossen Rath des Volkes gewählt worden[14] und hatte zwölf Jahre vorher bereits ein Altarstück für den Dom geliefert.[15] Hätte man die Urkunden des Campo santo vor der Zerstörung ihrer alten Umschläge[16] sorgfältiger gemustert, so würden wir vermuthlich über den Urheber jener Fresken, die lange für Giotto's Arbeit angesehen wurden,

---

[14] Bonaini, Memorie etc. p. 94.

[15] Laut dem „Memoriale“ der Opera des Doms. Der Preis des Werkes ist mit 67 Flor. 8 Den. notirt.

[16] Sie geschah 1802 u. 3.

im Klaren sein. Etliche derselben enthielten Rechnungsvermerke, die sich auf Ausgaben für Malereien des Campo santo beziehen. Wir erfahren daraus u. a., dass die „Historie von Hiob“ am 4. August 1371 begonnen wurde.[17] An der Hand dieser Notiz suchte man weiter und fand unter dem Jahr 1372 eine Angabe über Zahlung von 6 lib. 6 sold. 8 den., die Francesco da Volterra als Erstattung seiner Auslagen für Blau und andere Farben, Pergamentleim, Eier und dergl. Utensilien erhielt, welche er beim Malen und Retouchiren der von ihm und seinen Genossen gelieferten Arbeiten gebraucht hatte.[18] Francesco's Name in Verbindung mit einem Neruccio und einem Berto findet sich übrigens auch aus dem Jahre 1370. In demselben Jahre wird ferner des Cecco di Pietro erwähnt, eines pisanischen Malers, der einige interessante Werke hinterlassen hat; von Neruccio wissen wir nur, dass er 1370 Zeichnungen für die Glasfenster der „Opera“ geliefert hat.[19] — Der einzige Widerspruch, den diese Notizen enthalten, betrifft die Composition zum Hiob, die i. J. 1371 als begonnen und im Jahre 1370 als ausgeführt bezeichnet werden; entweder also irrt man, wenn man sie dem Francesco da Volterra zuschreibt, oder der Ausdruck „begonnen“ ist aus den Buchdeckeln, auf welche an jener Stelle verwiesen wird, falsch ausgeschrieben. Im Stil sind sie entschieden giottesk, aber es gab in Florenz so viele Maler mit dem Vornamen Francesco, dass man nicht entscheiden kann, welcher unter ihnen der Volterraner war. Wir finden im Register der Malergilde folgende:

Jahr:	Vorname:	Zuname:
1340	Francesco	Pardi
„	„	Consigli
„	„	Bertini
„	„	Carsellini

[17] E. Förster, Beiträge S. 114 gibt den Wortlaut vollständig. Das Aktenstück selbst befindet sich im Besitz des Herrn Ciappei in Pisa.

[18] Die Notiz, aufgefunden von Dr. Heyse aus Magdeburg, bei E. Förster, Beiträge S. 115.

[19] Vgl. die Originale des Herrn Ciappei sowie Ciampi's Hinweis auf dieselben (Notizie a. a. O. 96) und Förster, Beiträge S. 114.



Hiob's Unglück. Freskogemälde im Campo santo zu Pisa.



1340	Francesco	Vannini
1341	"	di Maestro Giotto
1342	"	Cennamella
1344	"	Cialli
1348	"	Bondanza
"	"	del Maestro Niccola
1365	"	Bartoli
1368	"	Neri
1371	"	Boni
1387	"	Pucci.[20]

Vasari erwähnt unter den in der alten Malergesellschaft verzeichneten Künstlern eines Francesco detto di Maestro Giotto, von dem er nichts weiter zu berichten weiss.[21] Diesen finden wir also in der Gilde wieder und zwar schon i. J. 1341.[22] Nun reichen die pisanischen Notizen über Francesco da Volterra nur bis 1346 zurück, sonach kann dieser und der andere ein und dieselbe Person sein.

Campo santo. Pisa Ostwand.

Die sechs Fresken zur Geschichte Hiobs in doppelter Bilderreihe an der östlichen Schmalwand des Campo santo beginnen (oben nahe dem westlichen Thore) mit dem Feste Hiob's,[23] darauf folgt Jehovah's Zwiegespräch mit Satan, der Raubzug der Sabäer und die Verheerung von Hiob's Haus, dann ein zerstörtes Bild; ferner Hiob im Elend, der Vorwurf der Freunde und zuletzt die Rückkehr zum Wohlstand. — In der ersten Composition sieht man noch Spuren von der Speisung der Armen durch Hiob, das Gastmahl mit den Freunden an der Tafel, zu welchem ein Spielmann die Geige führt, im Umkreis weiden die Herden vor den Schäfern; in der zweiten sitzt von der Glorie umstrahlt, am Horizont einer reich mit Seen und Gebirg geschmückten Landschaft der Herr und hört dem Satan zu, der als gehörntes Ungethüm mit Fledermausflügeln und Ochsenbeinen dargestellt ist; durch einen nackten Felsen hiervon getrennt, sieht man eine Mordscene, über welcher ein Dämon schwebt, und in der Ferne die Zerstreuung von Hiob's Herden und den Brand seines Hauses. In der dritten Abtheilung finden wir den Dulder, wie er vor zwei knieenden Gestalten die Arme zum Himmel erhebt (kaum mehr erkennbar); links

[20] Gualandi, a. a. O. Ser. VI, p.180 f.
[21] Vas. I, 339.
[22] Baldinucci, a. a. O., hält ihn für Giotto's Sohn, aber ohne Beweise.
[23] Das Bild wurde i. J. 1623 (laut Morrona. a. a. O. II, 205) von Stefano Maruscelli restaurirt.

davon sitzt er vom Aussatz befallen nackt unter einer Baracke, vor ihm die Freunde mit viel Gefolgschaft.[24]

Nur mit Hilfe der Stiche Lasinio's lässt sich eine deutliche Vorstellung von den stark beschädigten Bildern gewinnen. Durch diese erläutert stellen sie sich als Compositionen dar, die von Giotto's grossen Principien nicht allzu weit abweichen; viele der Gruppen haben lebendige Handlung und bekunden vorgeschrittenes Studium der formalen Einzelnheiten, ja sogar eine gewisse Höhe des malerischen Gefühls; etliche Typen sind geradezu grossartig und zugleich naturwahr, die Behandlung, soweit sich bei dem Zustand der Farbe erkennen lässt, ist leicht. Wer auch der Maler gewesen sein mag, ob Francesco da Volterra, was am wahrscheinlichsten, oder ein andrer, jedenfalls hat er auch anderwärts noch gemalt. Die Bilder haben grösste Stilverwandtschaft mit den vier Fresken zu den Seiten des Krucifixes und des Stammbaums im grossen Refektorium zu S. Croce in Florenz, und die Aehnlichkeit dieser letzteren mit denen in der Sakristei der Kirche Ognissanti setzt andrerseits, wie uns dünkt, ihren Urheber ebenfalls mit dem Maler des Hiobcyklus in Verbindung, nur sind die zu Ognissanti noch giottesker und zeigen weniger Neuerungen im Stil, als die im Campo santo, sodass sie etwa um 1350 entstanden sein mögen.

Die Reihe von Fresken zum Leben des heiligen Rainer, gleichfalls an der Ostwand, welche Vasari dem Simone von Siena zuschreibt, ist i. J. 1377 von Andrea da Firenze begonnen und wurde 1386 — nach der i. J. 1380 erfolgten Berufung Barnaba's aus Modena[25] — durch Antonio Veniziano[26] fortgesetzt. 1391 ferner finden wir den Spinello Aretino an dem Cyklus zur Lebensgeschichte der

[24] Diese Fresken sollen, wie Cav. Totti sagt, von Nello di Vanni aus Pisa (Bernardo Nello di Giovanni Falconi), einem Schüler Orcagna's, vollendet sein; Morrona (a. a. O. II, 205) schränkt das Verdienst desselben auf Reparaturen ein, die infolge der Beschädigung durch Regen nöthig gewesen wären; dagegen erklären sowol Rosini (Stor. d. P. II, 7) als auch die Herausgeber des Vasari (Anm. zu II, 135) den Nello für den Autor eines dieser Fresken, welches sich in keiner Beziehung von den übrigen unterscheidet.

[25] Vgl. darüber Bonaini, Mem. ined. und Schnaase, a. a. O. VII, 483, wo interessante Preisnotizen mitgetheilt sind.

[26] Antonius quondam Francisci de Venetiis.

Heiligen Potitus und Ephysius[27] thätig, und zu derselben Zeit arbeitete der orvietanische Maler und Mosaist Pietro di Puccio an den Darstellungen zur Genesis, die Vasari für Werke Buffalmacco's hielt. Als Maler war dieser Pietro schon 1370[28] durch Ugolino di Prete Ilario (den Urheber der schwachen Fresken, die Vasari dem Pietro Cavallini zuschreibt) im Chor des Doms zu Orvieto beschäftigt gewesen und im Jahre 1387 hatte er die Mosaiken an der dortigen Façade ausgeführt. Auf besondere briefliche Einladung Parasone Grassi's, damaligen Werkmeisters am Campo santo, begab er sich im Jahre 1390 nach Pisa und malte, anfänglich durch Krankheit aufgehalten,[29] die bezeichneten Bilder am westlichen Ende der Nordwand und die Krönung der Jungfrau über der Eingangsthür zur Aulla-Kapelle.[30]

Wenn ihn auch diese Malereien als einen recht tüchtigen Mann erscheinen lassen, der namentlich Geschick für Inscenirung hatte, so erhob er sich doch im Ganzen nicht über das Niveau mittelmässiger Leistungen mehr im Sinne der sienesischen als der florentinischen Schule, so zwar, dass Vasari jenes zweite Gemälde dem Taddeo Bartoli zuschreiben konnte.[31]

Campo santo. Nordwand.

Dort stellt er zuoberst in colossaler Grösse Gott Schöpfer dar mit der Weltkugel in beiden Händen, in deren Mittelpunkte sich die Erde befindet, umgeben von den übrigen Planeten, Stern- und Engelkreisen, wie die damalige Kosmographie lehrte — ein Bild, welches als Versinnlichung der damaligen Kosmographie die Bezeichnung „Mappamondo" führt. Weiter unten sehen wir rechts Thomas von Aquino, links den heil. Augustin, dann die Erschaffung Adam's und Eva's, die Versuchung, die Austreibung aus dem Paradies, den Tod Abel's und Kain's, den Bau der Arche Noah's, die Sündfluth und Abraham's Opfer.

---

[27] So Ciampi; Vasari (II, 195) liest: Petito und Epiro; Della Valle u. A.: Efeso e Potito.

[28] Puccio erhielt 18 flor. per diem. S. Della Valle St. d. D. d'Orv. 117. 185. u. Lodov. Luzi, a. a. O. — Della Valle macht (a. a. O. 288) aus dem Maler und Mosaisten zwei Männer. Vgl. über ihn und seine pisanischen Malereien auch Schnaase, VII, 485 ff.

[29] Seine Apothekerrechnungen, die der Werkmeister des Campo santo bezahlte, sind erhalten geblieben (s. Ciampi Doc. XXXI, p. 150).

[30] Ciampi, a. a. O. 151 u. Vas. II, 221. Das Fresko ist grösstentheils abgefallen.

[31] In der Casa Oddi zu Perugia findet sich ein dreitheiliges Altarstück, welches die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Paulus und Hieronymus und in den Giebeln Gottvater mit dem Engel der Verkündigung und der Annunciata darstellt. Es trägt die Inschrift: „Petri de Urb. opus" und in der Predelle ein Ecce homo zwischen zwei Scenen aus der Geschichte des Paulus und des Hieronymus, eine Arbeit dritten Ranges, die vielleicht dem Pietro di Puccio angehört.

Die Passionsscenen an der südlichen Seite der Ostwand des Campo santo (Kreuzigung, Auferstehung, Erscheinung des Auferstandenen unter den Aposteln und Himmelfahrt) soll nun Buffalmacco gemalt haben.[32]

Campo santo. Ostwand.

An der Kreuzigung, einem sehr untergeordneten Stück Arbeit aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, sind die langen übertriebenen Gestalten hässlich in Charakter und Zügen und der abstossende Christuskörper bemerkenswerth; die drei übrigen Compositionen mit ihren kurzen, gedrungenen Figuren, offenbar von anderer Hand, rühren von einem ganz talentlosen Maler, wenn auch aus derselben Zeit her.

So verweist uns die Forschung nach der künstlerischen Thätigkeit Buffalmacco's auf Vergleichung stilistisch wie zeitlich höchst verschiedener Produkte, die alle chronologischen Schlüsse erschwert. Die Kritik muss sich daher vorläufig bescheiden, diess zu constatiren. Vasari's Biographie bietet schlechterdings keinen Anhalt.

Die Fresken in der Badia a Ripa d'Arno endlich, die dem Bruno Giovanni und dem Buffalmacco gemeinschaftlich zugeschrieben werden, sind zerstört. Dagegen stimmt die Beschreibung, welche Vasari[33] von einem für dieselbe Kirche gemalten Altarstück mit der Darstellung der heil. Ursula gibt, sehr gut zu dem Bilde in der Akademie zu Pisa.[34]

Akad. d. K. Pisa.

Es ist in rauhen Deckfarben ausgeführt, an mehreren Stellen geplatzt, grösstentheils übermalt, sehr gehaltlos und ohne Körperlichkeit.

---

[32] Nach Vasari; von Anderen wird auch der bereits früher erwähnte Antonio Vite von Pistoia als Maler genannt, von dem später noch einmal die Rede sein soll.

[33] II, 56 u. 57.

[34] Ehemals in der Casa di Commenda neben dem Kanonikat von S. Paolo a Ripa d'Arno. Eine Abbildung bei Rosini, a. a. O.

SECHZEHNTES CAPITEL.

Stefano Fiorentino.

Stefano Fiorentino theilt sich mit Gaddo Gaddi in das übertriebene Lob Vasari's; aber an der Weise schon, wie der Biograph alle nur erfindlichen Auszeichnungen auf diesen häuft, während er bereits jenen damit ausgestattet hat, wird klar, dass in Wirklichkeit keiner von Beiden solche Ehren verdiente. Denn wenn Stefano in Wahrheit so virtuos in der Gewandbenutzung, so vollkommen in der Perspektive und so sicher in Anwendung verkürzter Zeichnung gewesen ist, dass ihn Vasari den modernen Künstlern an die Seite reiht, dann hätten wir ihn für einen fleischgewordenen Anachronismus anzusehen.[1] Hätte er sich in allen diesen Richtungen dermaassen hervorgethan, so müssten Spuren seines Einflusses bei Mitlebenden Zeugniss davon geben; da diess aber augenscheinlich nicht der Fall ist, so dürfen wir leider nicht zweifeln, dass es dem Kunstpatriotismus Vasari's darum zu thun war, ihn als einen Florentiner gegen den in Parallele behandelten Ugolino von Siena herauszustreichen, der mit patriarchalischer Festigkeit bei den Formüberlieferungen vergangener Jahrhunderte stehen blieb.[2]

---

[1] Albertini nennt ihn in seinem Opusculum de mirabilibus nove et veteris Rome (Rom 1510) Stefano „Symia"; Vasari, der das Buch benutzt hat, macht daraus (II. 17) „scimia della natura", Affe der Natur. Christofano Landini (bei Bottari. Ed. d. Vas.) sagt: „Stefano da tutti e nominato Scimmia della natura, tanto espresse qualunque cosa volle", worin Lanzi (St. d. pitt. I, 65) das Lob eines rohen Zeitalters erblickt.

[2] Vasari behandelt den Ugolino und Stefano zusammen und betont ausdrücklich, dass die Beiden intime Freunde gewesen seien, eine Behauptung, die nichtsdestoweniger Zweifel zulässt.

Von Stefano's künstlerischem Verdienst überhaupt Bestimmtes auszusagen, ist heute mehr als gefährlich; denn man muss bekennen, dass sich Niemand auch nur der geringsten authentischen Kunde von seinen Werken rühmen kann. Baldinucci[3] möchte glauben machen, Stefano sei nicht blos Schüler, sondern zugleich Enkel Giotto's gewesen, weil aus Urkunden des Klosters Cestello zu Florenz hervorgeht, dass Giotto's Tochter Katharina, das Weib eines Künstlers Namens Ricco di Lapo, i. J. 1333 einen Sohn hatte, der Stefano genannt wurde und Maler war. Und wirklich hat in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein Mann dieses Namens und Handwerks in Florenz existirt; wenigstens erwähnt ihn Sacchetti[4] als Zeitgenossen des Orcagna und Taddeo Gaddi; auch finden wir Stefano i. J. 1369 als Schüler eines Giotto registrirt, sodass Baldinucci's Annahme einigen Grund bekommt. Aber auf Gemälde desselben zu schliessen, finden wir weder bei Ghiberti noch bei Vasari hinreichenden Anhalt. Vasari sagt uns,[5] er habe die Madonna des Campo santo a fresko gemalt, welche in Zeichnung und Colorit noch besser sei als das Werk Giotto's. Lanzi schreibt diess nach,[6] setzt aber statt „Nostra Donna" ein Heilandsbild und bemerkt dazu, dass dasselbe retouchirt sei. Meint nun Vasari hier die Assunta an der Innenlünette über dem Hauptthore, so muss bemerkt werden, dass er diese an andrer Stelle[7] dem Simone Martini zuweist, und das Bild lässt trotz seiner Schadhaftigkeit eher einen Sienesen als einen Florentiner vermuthen. Lanzi's Angabe ist durchaus unklar.

Ghiberti hingegen hebt aus den Werken Stefano's einen heil. Thomas von Aquin heraus, welcher sich seitwärts der zum Friedhof führenden Thür in S. Maria Novella[8] befinde und so vorzüglich gemalt sei, dass er leibhaftig aus der Wand zu treten scheine; und Vasari gibt an, die Figur sei seitwärts eines Thores im ersten Kreuzgang[9] angebracht, wo Stefano auch einen Gekreuzigten gemalt habe. Die Wahrheit ist: im primo chiostro zu S. Maria Novella

[3] a. a. O. IV, 171, 316.
[4] Nov. CXXXVI.
[5] II, 15.
[6] a. a. O. I, 65.
[7] II, 91, 92.
[8] „Ne' Frati Predicatori" — s. Comment. bei Vas. I, XX.
[9] „Nel primo chiostro", Vas. II, 16.

sieht man ein Krucifix mit dem Stammbaum Jesse und mit Sonne und Mond: Ueberbleibsel von einem Kopfe des Thomas von Aquino aber bemerken wir zur Seite eines Thores, das nach dem Friedhofe führt. In demselben Kreuzgang haben wir ferner einen Gekreuzigten zwischen den Heiligen Dominicus und Thomas Aquinas, und dieses Bild bedeckt die Lünette über der Thür, welche in den Chiostro Grande mündet, ist aber dergestalt aufgefrischt, dass die Kritik sich nicht darauf berufen kann. — Das Erstgenannte jedoch lässt trotz seiner Beschädigung ein Urtheil zu: Zeichnung und Technik haben Verwandtschaft mit einem andern Fresko in S. Maria Novella, welches den heiligen Thomas in Halbfigur mit der Feder in der Rechten und einem offenen Buch in der Linken darstellt und sich in der Lünette über dem Thor befindet, das ehemals zu der (jetzt aufgehobenen) Kapelle des heil. Thomas von Aquino führte; seiner künstlerischen Beschaffenheit nach trifft es recht wol mit Arbeiten zusammen, wie sie gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts von Schülern Giotto's mögen geliefert worden sein, es ist schön in der Bewegung, natürlich und regelmässig in Geberden und Formgebung, aber ohne den plastischen Effekt, von welchem Ghiberti so ausdrücklich redet. Jedenfalls kann keins dieser Wandgemälde gewinnen, wenn man sie mit Giotto vergleicht.

S. Mar. Novella Florenz.

Stefano's Namen verbindet Vasari ferner mit den Fresken in der Cappella di S. Jacopo des Doms zu Pistoia, welche nachweislich von Alesso d'Andrea und Bonaccorso di Maestro Cino im Jahre 1347 vollendet wurden.[10] Gleichwol hält Ciampi die Behauptung aufrecht, dass Stefano im Dom zu Pistoia gemalt habe, nur weist er ihm statt der Jakobi-Kapelle die der Bellucci daselbst zu, eine Version, die leider jetzt keinen entscheidenden Werth hat, da beide Kapellen übertüncht sind.[11]

Alte Malereien, welche von der Anwesenheit florentinischer Künstler zeugen, finden sich allerdings im Palazzo del Commune zu Pistoia, so unter anderen im Salone eine Madonna zwischen

[10] S. die Belege bei Ciampi, a. a. O. 93, 145 ff. Diese ersetzten frühere Malereien des Coppo di Marcovaldo, vgl. Cap. VI, S. 165.

[11] Vgl. Ciampi, a. a. O. 95, sowie Tolomei, 16, 17 und Tigri 123.

Jakobus und Zeno, datirt 1360, aber die Aehnlichkeiten, die sich etwa zwischen diesem Fresko und den in S. Maria Novella in Florenz erwähnten aufweisen liessen, geben demselben noch keinen Anspruch auf hervorragende Herkunft.

Der Ungrund der Angabe, dass die Wandgemälde der Buontempi-Kapelle zu S. Domenico in Perugia von Buffalmacco herrührten, wurde bereits im vorigen Capitel erwähnt, wenn sie aber von Stefano wären, so würden wir in ihm einen Maler des 15. Jahrhunderts erkennen müssen, der dann also nicht Schüler Giotto's gewesen sein könnte.[12] Was in Rom, Mailand, Assisi sonst von ihm aufgeführt wird, ist ohne Ausnahme zu Grunde gegangen.[13]

---

[12] In diesen Irrthum fiel Rosini (a. a. O. II, 127). Er gibt ausserdem einen Stich nach dem Gemälde in der Brera zu Mailand, welches zwar „Stefanus" bezeichnet ist, aber die Jahrzahl 1435 trägt. Eine weitere Abbildung bei Rosini — deren Original sich jetzt im Lindenau-Museum (Mittelgebäude des Pohlhofs) in Altenburg befindet — die Jungfrau mit dem neben ihr sitzenden Kinde, welches einen eben gefangenen Vogel hält — stimmt genau zu der Beschreibung eines verloren gegangenen Wandgemäldes von Stefano in einem Tabernakel, das sich ehemals bei Ponte alla Carraia in Florenz befunden hat.

[13] In seiner Beschreibung von den Gegenständen der Fresken in S. Spirito zu Florenz wiederholt Vasari (II, 15) die Angaben, die Ghiberti (bei Vas. I, XIX) über Fresken in S. Agostino macht. Beide Namen bezeichnen allerdings ein und dieselbe Kirche, aber die Bilder, von denen dort die Rede ist, existiren nicht mehr. In Assisi befindet sich an der Nische des Chores der Unterkirche, wo Stefano ursprünglich gemalt hat, ein Bild Solimena's. In S. Peter und Araceli in Rom gibt es Nichts von ihm.

SIEBZEHNTES CAPITEL.

Giovanni da Milano.

Giovanni Jacobi,[1] bekannt unter dem Namen da Milano, wird seine Ausbildung in Florenz erhalten haben. Er war eine Zeit lang als Gehilfe Taddeo Gaddi's thätig[2] und überzeugte diesen dergestalt von seinem Talente, dass er ihm den Unterricht seines Sohnes anvertraute. Was ihn uns interessant macht, ist weniger die Eigenart künstlerischer Produktivität, als der Hang zur Umkehr aus der conventionellen Schularbeit, welche darnach angethan war, den Fortschritt in der Entwicklung der Malerei in Frage zu stellen. Vermöge ihres Fleisses und ihrer Gewissenhaftigkeit stehen seine Werke in merklichem Gegensatz zu der oberflächlicheren Weise Taddeo's, er zeigt sich ernsthaft bemüht, die Wahrheit nachzuahmen und der Form bis ins Kleinste gerecht zu werden, seinen Typen gibt er Etwas von der Anmuth der Sienesen und im Colorit verbindet er Wärme mit florentinischer Klarheit.

Ehe er selbständig Aufträge übernahm, hat er gemeinschaftlich mit Taddeo Gaddi in der Compagnia dello Spirito Santo zu Arezzo gearbeitet, aber die dortigen Fresken sind untergegangen. Später legte er sich auf Malerei von Tafelbildern; zu den frühesten derselben gehört die Pietà, ehemals im Kloster S. Girolamo sulla Costa, jetzt in der Akademie der Künste[3] zu Florenz.

---

[1] Ueber die Beweise später.

[2] Vas. II, 115.

[3] N. 16 der Gallerie der grossen Gemälde, bez.: „Io govani da melano depinsi questa tavola ĩ M.CCCLXV." Einen Stich darnach gibt Rosini, a. a. O. II, 112.

Akad. d. K. Florenz.

Es stellt den todten Christus dar, den Maria, Magdalena und Johannes halten, eine lange starre Gestalt, regelrecht im Anatomischen, Hände und Antlitz vom Leiden zusammengezogen, doch Kopf und Züge von guten Verhältnissen. Im Ganzen prägt sich die realistische Richtung des Künstlers aus; in den alten Gesichtszügen der klagenden Mutter gewahrt man Etwas von der Naturtreue Mantegna's, die wehklagende Magdalena, welche den linken Arm des Heilands gefasst hat, ist jugendlich, aber ohne Noblesse des Ausdrucks. Die Zeichnung ist in allen Stücken fein und genau; die Gewandbehandlung zeigt einen Anlauf zur Wiedergabe der verschiedenartigen Stoffe in Kleidung und Stickerei und die Falten sind nett ausgearbeitet.

So sehr man hier auch das Naturstudium anzuerkennen hat, so fehlt es dem Bilde doch an Adel der Vorstellung; zur Beurtheilung der coloristischen Vorzüge des Malers aber ist es in seinem jetzigen Zustande ungeeignet.[4] Umfangreicher und wichtiger ist ein Altarstück in der Municipal-Gallerie zu Prato.[5]

Stadtgallerie. Prato.

Die Jungfrau mit dem Kinde thront zwischen Bernhard, Katharina, Bartholomäus und Barnabas; zu jedem dieser Heiligen befindet sich in der Predelle eine Darstellung aus der Lebensgeschichte, unter Maria die Verkündigung; die Bogenzwickel sind mit Medaillonbildern von Propheten gefüllt. Abgesondert, aber ursprünglich Basis dieses Altarbildes sind sechs Abtheilungen,[6] welche die Geburt Christi (Joseph wie gewöhnlich nachdenklich im Vordergrunde sitzend), die Anbetung der Hirten, die Darstellung im Tempel, Christus am Oelberg, Judas' Kuss und den Zug nach Golgatha darstellen. Die oberen Theile des Bildes sind sehr lädirt,[7] eine Inschrift zu Füssen der Maria besagt: „Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus“ und eine andere unterhalb des Predellenbildes der Verkündigung: „Frate Francesco feci depingere questa tavola.“

Schlanke Länge und übertriebene Beugung der Gestalt sowie etwas gewaltsame Zärtlichkeit des Ausdrucks und halboffene Augen nach Art der Sienesen sind die charakteristischen Merkmale der Hauptfigur und der meisten Nebenfiguren. Etliche — wie die Schergen in den drei Martyrien der Predelle — sind kraftvoll und

---

[4] Es ist verdunkelt und abgerieben.

[5] N. IV des Katalogs. Bis 1857 war das Bild, damals im Stadthospital, allen Unbilden des Wetters ausgesetzt und hat daher arg gelitten.

[6] N. VI. des Katal. und einem sienesischen Maler des 15. Jahrh. zugeschrieben.

[7] Die Hälfte des Gesichtes der Jungfrau und ein Theil ihrer rechten Hand sind zerstört, ihr rothes Kleid schadhaft, der blaue Mantel übermalt; der Kopf des Kindes ist neu, die Heiligenscheine frisch vergoldet. Die Gewänder sämmtlicher Heiligen sind übermalt. Die Darstellung der Geburt Christi ist theilweise zerstört und von den beiden letzten Bildern sind Stücke des Pigmentes abgefallen.

kühn bewegt, bei andern herrscht Grazie vor, — so in der anmuthig geneigten Haltung Katharina's und in dem Kopfe Bernhard's; die Draperie ist durchgehends breit. Der Engel der Verkündigung hat bei aller Anmuth etwas Affektirtes, die zierliche Kopfhaltung der Jungfrau und ihre kleinen Augen erinnern an ähnliche Arbeiten Simone Martini's. Die kleinen Compositionen der Unterleiste sind überaus geschickt behandelt. Gruppen, welche das dramatische Leben des giottesken Stils mit der holden Ausdrucksweise der Sienesen verbinden. Der Heiland, wie er auf dem Wege nach Golgatha sich nach der Mutter umblickt, entspricht derselben Composition in der Arena zu Padua, aber Maria's Jammer ist mit ziemlich unedler Derbheit ausgedrückt. — Das Bild wird jünger sein als die oben beschriebene Pietà in Florenz, dafür spricht die grössere Natürlichkeit und Genauigkeit in Behandlung des Nackten. Offenbar ist das Streben des Malers, den Gegensatz der Männer und Weiber durch Charakterisirung der hier dünnen und zarten, dort plumpen arbeitsharten Hände zu bezeichnen. Auch die männlichen Köpfe sind ziemlich realistisch und die Zeichnung ist allenthalben sehr gewissenhaft, den Hauptreiz des Gemäldes aber bildet die sowol in den Fleischtönen wie in der Draperie überaus warme und leuchtende Farbe.

Ein drittes Werk, offenbar von Giovanni da Milano, befand sich früher in der Kirche Ognissanti, jetzt in der Gallerie der Uffizien in Florenz.[8]

G. ll. der Uffizien Florenz.

Es besteht aus zwei Bruchstücken, worauf zehn Heilige paarweis dargestellt sind, darüber Medaillons mit Darstellungen aus der Schöpfungsmythe, die theils verlöscht, theils beschädigt sind; unterhalb Schaaren von Blutzeugen beider Geschlechter, Apostel, Patriarchen und Propheten.

Schönheit der Farbe, Charakteristik und Durchbildung sowie Sorgfalt der Modellirung und des Massenvortrags sind hier in hohem Maasse vorhanden, aber mit dieser Art der Detailbehandlung steht die Stilistik der damaligen florentinischen Kunst so wenig im Einklang, dass die Stärke des Künstlers zum Fehler wird; er lässt das Einzelne sich in einer Weise vordrängen, die bei einem

[8] Es war beschädigt und ist der nothwendigen Reparatur unterzogen worden.

Nachfolger Giotto's am nachtheiligsten auffällt. Noch mehr als hier treten die Verstösse des Virtuosen gegen die Gesetze der Totalwirkung in den Malereien der Rinuccini-Kapelle zu S. Croce hervor, die Vasari zwar dem Taddeo Gaddi und seinen Genossen zuschreibt, die aber ohne Zweifel Arbeiten Giovanni's und zwar aus dem Jahr 1379 sind.

S. Croce. Cap. Rinuccini.

Decke, Seitenwände und Eingangsbogen haben Freskenschmuck. Am Scheitelpunkt des Kreuzgewölbes sieht man im Medaillon den Segen spendenden Erlöser, in den vier Nebenfeldern um ihn stehen die Evangelisten mit Schriftrollen in andächtiger Sammlung; von den drei Bildreihen an jeder Wand, welche der Geschichte Maria's und Maria Magdalena's gewidmet sind, ist links in der Lünette die Ausweisung Joachims, darunter die Begegnung an der Pforte, die Geburt Maria's, Darstellung im Tempel und Vermählung dargestellt; — rechts: Magdalena im Hause des Pharisäers, Auferweckung des Lazarus und Christus bei Martha, das Wunder des Kaufmanns von Marseilles und das Noli me tangere; am Bogenstreifen des Eingangs Halbfiguren der Apostel mit den Heiligen Antonius, Franciscus, Andreas und Ludwig. Sämmtliche Bilder sind mit gemalten Ornamenten, Simsen und Pilastern eingefasst.[9] Das Datum des Altarbildes in der Kapelle (1379) wird auch für die Fresken gelten dürfen, doch ist das Gemälde von schwächerer Hand.

Der Christus mit dem runden Kopf und den plebejischen Arbeiterhänden ist ein echter Typus Giovanni's.[10] Die Austreibung Joachims ist eine lebendige Composition, durch Doppelpilaster in verschiedene Abschnitte getheilt: das Mittelfeld enthält den Hohenpriester, wie er den kinderlosen Mann hinwegweist, zu den Seiten die Gemeinde, theils betend niedergeworfene, theils knieende oder stehende Figuren mit den Opferlämmern. Aehnlich ausgeschmückt ist die Begegnung Joachim's und Anna's, bei welcher ein Diener mit einem Hunde und nebenher die Erscheinung des Engels hinzugethan sind. Bei der Geburt Maria's ferner finden wir mehrere recht wohlgefällige Gruppen: Anna hält die Hände über ein Gefäss und eine Magd giesst Wasser darauf, drei Mädchen sind beschäftigt, das neugeborene Kind zu baden, links nimmt eine Frau Linnen von einem Dienstboten in Empfang. Die Darstellung im Tempel und die Vermählung Maria's bieten wegen grosser Beschädigungen weniger Bemerkenswerthes. — Auf der Gegenseite sehen wir Magdalena, wie sie liegend den einen Fuss des Heilandes salbt; er sitzt am Tisch und spricht zum Pharisäer, während ihm die Jünger zuhören und Diener Speisen auftragen; höchst naturwahr ist dabei die Art und

[9] Durch Alter und Reparaturen sind sie stark beeinträchtigt. Im J. 1736 haben Agostino Veracini und G. F. Giarré daran gearbeitet.

[10] Vgl. dagegen Schnaase's Ansicht, a. a. O. VII, 471 u. 72, welcher Altarbild und Fresken demselben Künstler zuschreibt.

Weise ausgedrückt, in welcher Wirth und Gäste das Mahl unterbrechen, besonders realistisch ein Mann, der links die Stufen hinabgeht. Im Hause der Martha sodann lagert Maria andächtig zu den Füssen des Heilands auf dem Flur, in Martha's lebhaften Geberden drückt sich der Unmuth über die Last häuslicher Geschäfte aus, sodass der Gegensatz der Stimmungen höchst drastisch wirkt, dazu kommt noch der Küchendienst, der ebenfalls realistisch genug durch eine Figur vertreten ist. Gleichartig, nur in noch auffälligerem Widerspruch mit den Anforderungen, wie man sie selbst in jener Zeit an die Darstellung religiöser Gegenstände zu stellen gewohnt ist, hat der Künstler die Auferweckung des Lazarus behandelt: hier wird der Todte von etlichen Jüngern aus dem Grabe hervorgezogen und von den Umstehenden halten sich mehrere die Nase zu.

Allen diesen Darstellungen ist die Mischung florentinischen und sienesischen Charakters eigen, die den Giovanni da Milano ebenso auszeichnet wie die Sorgfalt der Zeichnung, die Gewöhnlichkeit der Typen und die minutiöse Ausarbeitung des Kostüms und der Nebendinge. Dabei ist er andrerseits zuweilen — z. B. in dem Bilde der Vertreibung Joachim's — einer Lebendigkeit des Ausdrucks und einer Breite der Behandlung fähig, die ihn dem Masolino und Masaccio nähern, wie denn auch Figuren und Gewandmotive grossartig, Licht- und Schattenführung klar, die Conturen präcis sind. Jedenfalls ist sein Stil geläuterter und naturwahrer als der des Taddeo Gaddi, aber allenthalben überwiegt in den Gesichtern wie in den Einzelheiten der Form die blosse Natürlichkeit. Neben feingefühlten und wahren Zügen wie in den Compositionen der Wochenstube Anna's und der Maria, die dem Heilande zuhört, fällt die Plumpheit der Christusgestalt selber und die der Lazarusscene um so mehr auf. Die Farbe ist, wo sie ihre ursprüngliche Beschaffenheit bewahrt hat, überall durchsichtig und geschickt verarbeitet, sodass sie treffliches Zeugniss von der Vervollkommnung ablegt, die der Künstler in coloristischer Beziehung durch das Studium der beiden grossen Malerschulen des Jahrhunderts erworben hatte.[11]

[11] Der Hintergrund des Bildes der Begegnung Joachim's und Anna's ist übermalt, der der Geburt Maria's beschädigt. das gelbe Gewand der Amme, sowie das Gefäss und die Kleider der beiden Frauen links haben Retouchen. Die Darstellung im Tempel und das Sposalizio sind stark aufgemalt, namentlich in den Fernen. An der Christusfigur ist das Gewand neu und der Hin-

Seit 1366 hatte sich Giovanni mit seiner Familie dauernd in Florenz niedergelassen, unterm 22. April d. J. erwarb er, wie bezeugt ist, das Bürgerrecht der Stadt.[12] — Ausser den genannten Arbeiten glauben wir ihm noch ein kürzlich aufgedecktes Freskobild im Kreuzgang der Kirche del Carmine in Florenz zuweisen zu müssen, das sich durch eine gewisse Grossheit und Noblesse in Formen und Geberden auszeichnet.

Carmine. Florenz.

Es ist eine Madonna mit dem Kinde; dieses streckt die Arme nach einem Ritter in Waffenschmuck aus, der im Vordergrunde knieend vom heiligen Jacobus empfohlen wird; neben diesem steht Antonius. Zur Rechten Maria's kniet eine Nonne, durch den Evangelisten Johannes geleitet, dem wieder eine Heilige mit Palme und Kelch zugesellt ist.[13] Schön ist hier namentlich die knieende Nonne, auch die Heiligen haben würdevollen Ausdruck. Wo sich die Farbe beurtheilen lässt, ist sie warm und wohlgefällig und die Draperien haben breiten Fluss.

S Niccolo. Prato.

Auch das Fresko im Bogenfeld des Portals von S. Niccolo zu Prato (die Madonna mit dem Kinde zwischen Dominicus und Nicolaus von Tolentino thronend) hat viel von Giovanni's Eigenthümlichkeiten; besonders ist die Haltung der Jungfrau mit meisterhafter Leichtigkeit gegeben und die Gesammtfärbung ist strahlend und kräftig.[14] Weitere Bruchstücke, die sich an andern Orten finden, sind von untergeordneter Bedeutung und verdienen keine nähere Untersuchung. —

---

tergrund abgeschabt. In der Darstellung Christi bei Martha sind die Kostüme durchweg neu, das Noli me tangere und das Wunder des Kaufmanns haben völlige Uebermalung erfahren.

[12] Das Originaldokument ist wiedergegeben im Giornale storico degli Archivi Toscani (Flor. Vieusseux 1858) II, 65. Genannt wird er hier: „Johannes Jacobi de Mediolano."

[13] Die Zeit hat das Wandgemälde sehr mitgenommen. Auf dem gemalten Sims ist ein Wappen angebracht, welches nach Passerini, einem der kundigsten Heraldiker Italiens, das der Familie Bovarelli (aus dem 14. Jahrh.) ist.

[14] Ueber die Bilder in den wahrscheinlich hierzu gehörigen Giebelstücken (Nat.-Gall. in London N. 579) vgl. Cap. XIII, Anm. 36.

ACHTZEHNTES CAPITEL.

Giottino.

Als Zeitgenossen Taddeo Gaddi's lebten in Florenz zahlreiche Maler, deren Werke der Nachwelt unbekannt geblieben sind. Von den vierzehn Namen, welche i. J. 1366 den Sachverständigen-Rath über die Malereien zu S. Maria del Fiore bildeten, sind ausser Taddeo und Orcagna höchstens noch drei oder vier durch Leistungen legitimirt, und vergleicht man ferner Listen derjenigen, welche Entwürfe und Modelle anzufertigen beauftragt waren, so wächst die Zahl ins Unglaubliche. Andrerseits ist nun aber die Masse der Bilder ohne Malernamen durchaus nicht geringer, als die der Malernamen ohne Bilder. Nichts natürlicher, als dass die frühesten Kunstschriftsteller geschäftig waren, diesem doppelten Wittwerstando durch fleissiges Copuliren von Namen und Bildern ein Ende zu machen, und daraus entstand eine Hauptschwierigkeit für die Classifikation; vollends wo Spitznamen ausser den wirklichen und den Beinamen auftreten, wird die Verwirrung arg. Von der Bezeichnung „Orcagna" z. B. wissen wir jetzt zwar, dass sie aus „Arcagnolo" entstanden ist und dass diess wieder Spitzname des Andrea Cioni war, aber wer mit dem Beinamen „Giottino" in Wirklichkeit gemeint gewesen ist, bleibt zweifelhaft.

Ghiberti berichtet in einem seiner Commentare,[1] dass Maso, ein Schüler Giotto's, zu S. Agostino (nachmals S. Spirito) in Flo-

[1] Ghib. Comm. 2 in Vas. I, XXI.

renz die Kapelle ausgeschmückt, ferner über dem Thor die Geschichte des heil. Geistes und in einem Tabernakel ausserhalb der Kirche eine Madonna gemalt habe; zu S. Croce soll er sodann die Kapelle des heil. Sylvester mit Gemälden aus dem Leben des Patrons und des Kaisers Constantin ausgemalt haben, Sachen, die Vasari[2] ebenfalls sämmtlich seinem Tommaso di Stefano genannt Giottino, geboren 1324, zuschreibt, der von zweifelhafter Herkunft gewesen sei.[3] Das einzige Werk, das uns von Ghiberti's Maso und Vasari's Tommaso detto Giottino erhalten ist, sind die Fresken in S. Silvestro, welche die Wunderthaten des Heiligen nach dem Bericht der Legenda aurea[4] darstellen.

Cap. S. Silvestro S. Croce. Florenz.

Kaiser Constantin, am Aussatz erkrankt, lässt drei Tausend Knaben herbeischaffen, aus deren warmem Blute ihm das heilende Bad bereitet werden soll. Indess die Wehklage der Mütter rührt ihn dergestalt, dass er lieber sterben, als auf solche Art genesen will. In der Nacht erscheinen ihm Petrus und Paulus und verkünden ihm, sie seien von Jesus Christus gesandt, ihn für seine heilige Scheu vor Menschenblut zu belohnen; wenn ihm Bischof Sylvester zu Rom das Bad von Wasser bereitete, solle er gesunden. Sylvester, der sich in weiser Vorsicht aus Rom hinwegbegeben hatte, um der Verfolgung Constantin's zu entgehen, kehrt auf des Kaisers Geheiss zurück, erfährt von diesem, dass er im Traum zwei Götter geschaut habe und erkennt in ihnen die beiden Apostel. Dessen vergewissert er Constantin, indem er ihm Porträts von Petrus und Paulus zeigt, und der Kaiser lässt sich taufen.[5] Helena beglückwünschte ihren Sohn zur Ueberwindung des Heidenglaubens, bedauerte aber, dass er zur Religion Christi bekehrt worden war und schlug deshalb eine Disputation zwischen Sylvester und 161 jüdischen Gelehrten vor, wobei Craton und Zenophilus Schiedsrichter sein sollten. So geschah es und alle wurden von Sylvester überzeugt, nur der einzige Zambri nicht; um die Macht des Judengottes zu erweisen, liess er sich einen wilden Stier bringen und tödtete diesen, indem er ihm ins Ohr flüsterte. Sylvester jedoch besiegte auch diesen Gegner dadurch, dass er im Namen des Herrn Jesus Christus dem Ochsen das Leben zurückgab. Noch grösseren Triumph verschaffte

---

[2] II, 140.

[3] Er wurde für Stefano's, aber auch für Giotto's Sohn gehalten.

[4] Die Geschichte der Heilung Constantin's von der lebbra berichtet auch Uberti. Dittamondo II, XII.

[5] Die Legende von Constantin's Taufe in dem Porphyrbecken des Lateran wurde sehr lange geglaubt. Rienzi benutzte dieselbe, als er sich zum römischen Ritter erhob, und diese „Entweihung" gereichte ihm sehr zum Schaden. Cochetus nennt die Wanne bei dieser Gelegenheit in seinem Berichte an den Papst ebenfalls „concha paragonis"; es besteht aus grünem Basalt. Vgl. Gregorovius, Gesch. d. St. Rom VI, 270.

er der Christenheit, als er einem Drachen, der durch seinen Gifthauch schon täglich bei drei hundert Menschen umgebracht hatte, den Rachen schloss und zwei Magiern, die in der Nähe des Umgethüms umgekommen waren, das Leben wiedergab.

Die Grundzüge dieser Legende bilden den Hauptschmuck der Kapelle, am meisten sticht die letzte Episode hervor, wo Sylvester dem Drachen die Kiefern schliesst, aber die Compositionen sind auch sonst durchweg sprechend und geschickt, die Bewegungen lebendig und die Köpfe nicht ohne Individualität. Das Schlussbild bewahrt die grossen Kunstregeln am besten, Gruppen und Einzelheiten sind hier in vollendete Uebereinstimmung gesetzt; die Landschaft mit Häusern und Ruinen, die dem Vorgange und den Compositionsbestandtheilen trefflich angepasst ist, zeugt von dem freikünstlerischen Geschmack, der die Fresken des florentinischen Altmeisters so anziehend macht. Wie der Heilige mit überlegener Ruhe und Furchtlosigkeit das Ungeheuer unschädlich macht und ein Mönch nebenbei sich die Nase zuhält, um den Gifthauch nicht einzuathmen, sind Züge, die kaum packender und natürlicher wiedergegeben werden können. Auf der gegenüberliegenden Wand, die weit mehr gelitten hat, finden sich in der Lünette Spuren der wehklagenden Mütter vor Constantin, der in einem Wagen sitzt. Rechts die Erscheinung der Apostel vor dem Kaiser, der im Schlafe aufschreit, am Fussende des Bettes zwei Diener (fast ganz zerstört), ein dritter guckt neugierig herein.[6]

Wie realistisch auch die Behandlung ist, so herrscht doch Wahrheit und Würde im Vortrag. Die Gewänder haben breiten Wurf, die Zeichnung ist sicher, Form und Einzelheiten sind eingehend studirt, aber sie beeinträchtigen die Gesammtwirkung nicht; in den Feinheiten des Kostüms und der Gliedmaassen ist die sonst bei Giottisten bis hinauf ins Ende des vierzehnten Jahrhunderts gebräuchliche Oberflächlichkeit nicht allzu

[6] Daneben in einer Nische Christus auf dem Grabe (übermalt), am Gewölbe zwei Heilige und zwei Propheten in Seitenmedaillons. Unterhalb des Fresko's der klagenden Mütter befindet sich das Steindenkmal Bettino's de' Bardi, an dessen Gipfel die knieende mit rothem Mantel angethane Gestalt desselben gemalt ist, wie er im Gebet zu dem darüber befindlichen Heilandsbilde emporblickend von Engeln gen Himmel gehoben wird; zwei derselben blasen Posaunen, vier tragen die Marterwerkzeuge Christi, sie sind wuchtig in der Form und von stolzer Haltung. An der Wölbung der Nische, worin das Denkmal mit dem Bilde sich befindet, sind zwei Propheten und Medaillons mit Heiligen angebracht; noch höher zwei andere Medaillons mit Figuren. — An der dritten Wand der Kapelle, die durch ein Fenster unterbrochen ist, sehen wir rechts den heil. Zenobius mit einem Bischof (sehr schadhaft) und links (gut erhalten) den heil. Romulus mit gleicher Assistenz. Beide letzterwähnte Seiten haben durch das Alter, durch Dampf und Reparatur stark gelitten. Bei den Hauptbildern ist der Bewurf theilweis abgefallen.

auffallend, und die Naturnachahmung ist wesentlich höher gesteigert als bei Giotto; die Bilder stehen hierin auf gleicher Stufe mit Giovanni da Milano, aber sie halten ihrerseits an den höhern Compositionsgesetzen fest, ein Vorzug, der den Maler als reinen Florentiner kennzeichnet. Er gibt der giottesken Kunstweise neuen Schwung nicht durch pedantisches Nachbeten, sondern durch freie Anwendung der bestimmten in ihr liegenden Prinzipien. Dabei ist die Malerei als solche klar und vereinigt Breite der Modellirung mit vollendeterer Durchbildung ins Einzelne. In diesem Sinne verstanden ist die auszeichnende Charakteristik Vasari's, der den Künstler einen Geisteserben Giotto's nennt, durchaus gerechtfertigt.

Aehnlich in Stil und Charakter, in Technik, Zeichnung und Farbe sind diesen Fresken diejenigen im Grabgewölbe der Strozzi[7] unter dem Cappellone dei Spagnuoli zu S. Maria Novella.

Grabgewölbe der Strozzi. S.M.Novella.

In der Lünette dem Eingang gegenüber die Kreuzigung; Magdalena hält in herkömmlicher Weise den Stamm des Kreuzes umschlungen, Maria liegt ohnmächtig in den Armen der Frauen, Soldaten und Priester stehen dabei, wehklagende Engel umgeben die Hauptfigur;[8] in den vier Gewölbfeldern je ein Prophet, in der Eingangswölbung die Evangelisten zwischen Benedikt und einem andern Heiligen.

Der Christus hier, dessen Kopf ein Gegenbild desjenigen in S. Silvestro ist, hat nicht mehr die Grossartigkeit Giotto's, aber bekundet schärferes Eingehen auf die Anatomie. Unter den Staffagefiguren der Kreuzigung ist eine von ehrwürdigem Ausdruck und ausgeprägtem Charakter. — Auf der Wand links vom Eingang ist in inhaltvoller Composition die Jungfrau dargestellt,[9] wie sie das Kind anbetet, bei ihr in derselben Hütte sitzt rechts der heil. Joseph, Ochse und Esel im Winkel, Engel in der Runde; drei derselben fliegen über das Dach, einer bringt die Kunde zu den Hirten, die links im Hintergrunde sichtbar sind; eigenthümlich realistisch ist dabei der Schäfer, der den anschlagenden Hund zurückhält — ein Motiv, welches das von Vasari dem Stefano Fiorentino beigelegte Epitheton „Affe der Natur" hier eher rechtfertigen würde. Diese Composition ist nicht giottesk, aber gut angeordnet, den Zügen Maria's fehlt es nicht an Weichheit und Em-

---

[7] Auf einer Grabplatte ist hier die Inschrift eingehauen: „Dom. Benedicti Petri Carrocii de Strozzis et descendentium." Diese Kryptenkapelle ist nicht zu verwechseln mit der Kapelle der Strozzi in derselben Kirche, die von Orcagna ausgemalt ist.

[8] Wo die Farbe abgeblättert ist, gewahrt man die ursprüngliche graue Untermalung der Engelgestalten.

[9] Ihr Kleid ist abgeblättert.

pfindung, Joseph, gedankenvoll und schwermüthig, hat wieder Giotto's Typus. Die Engel haben trotz Schlankheit und Anmuth noch mehr Männlichkeit als gewöhnlich, etliche zeigen das Gepräge Taddeo Gaddi's.

Wie in S. Silvestro, so tritt uns auch hier ein Künstler entgegen, der giotteske Züge mit der technischen Vervollkommnung verbindet, welche den Arbeiten Giovanni's da Milano entspricht, und den wir darum in die zweite Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts setzen dürfen.[10] Doch ist auch diese Datirung nicht als positiv zu nehmen, denn wir haben ein Werk von übereinstimmenden Eigenschaften anzuführen, dessen Gegenstand vermuthen lässt, dass es vor 1350 entstanden ist. Wir meinen das Fresko im Treppenhause der heutigen Accademia Filarmonica[11] zu Florenz, welches sich in allegorischer Weise auf die Vertreibung Walthers von Brienne, des Herzogs von Athen, am St. Annentage (26. Juli) des Jahres 1343 bezieht.

Accademia Filarmonica. Florenz.

Wir sehen rechts im Bilde den ledigen Herzogsstuhl, aus welchem Walther soeben durch eine Gestalt vertrieben ist, die in der Luft schwebend eine Säule trägt und den Tyrannen mit dem Pfeile bedroht. Fliehend tritt dieser auf die Insignien der Gerechtigkeit und des Gesetzes, die durch Waagschaale, Buch, zerbrochenes Banner und Schwert repräsentirt sind; dafür hält er ein Ungethüm zärtlich in den Armen, das menschlichen von Alter grauen Kopf und den Schweif eines Krebses hat.[12] Inmitten des Bildes thront die heil. Anna unter der Huth zweier Engel, sie deutet oder stösst vielmehr mit der Linken auf die Thürme des alten Herrenschlosses[13] und reicht den knieenden Beschützern der Stadt das Banner von Florenz.

Bargello. Florenz.

Nun muss diese Darstellung zwar nicht genau in dem Jahre gemalt sein, in welchem sich die Sache ereignete, wie sie auch nicht mit einer andern zu verwechseln ist, die nach Vasari's Angabe[14] Giottino für den Palast des Podestà ausführte,[15] und end-

---

[10] Von zeitgenössischen Malern, denen die Ausführung jener Fresken wol zuzutrauen wären, möchten wir den Bernardo von Florenz nennen, von dem später noch die Rede sein soll.

[11] In der Via del Diluvio; das Haus hiess vor Zeiten „Stinche Vecchie".

[12] Allegorie des Verraths, wie sie auch in dem Fresko des Ambrogio Lorenzetti im Palazzo zu Siena gegeben ist.

[13] Durch diese Abbildung des Palazzo vecchio, wie er um die Mitte des 14. Jahrh. aussah, bekommt das Gemälde noch spezielles Interesse.

[14] II, 142.

[15] Von den Porträtfiguren dieses zweiten Bildes finden sich an Ort und Stelle noch gestaltlose Ueberreste des Herzogs und seiner Günstlinge Cerettieri Visdomini, Meliadusse und Raineri di S. Gimignano mit Mitren der Gerechtigkeit auf den Köpfen.

lich darf man sich nicht daran stossen, dass der Maler dieser Porträts wie derjenigen in den Stinche vecchie nach Vasari's Chronologie bei der Vertreibung des Herzogs erst neunzehn Jahre zählte,[16] allein abgesehen von der eigentlichen Autorschaft, ist soviel festzustellen, dass wir in den mit obigem Votivbilde stilgleichen Fresken zu S. Silvestro und in der Kapelle der Strozzi dieselbe Hand vor uns haben, welche die ehemals in S. Romeo (eigentlich Remigio), jetzt in den Uffizien befindliche Pietà[17] gemalt hat.

Gall. der Uffizien. Florenz.

Der Heiland liegt im Bahrtuch auf dem Boden, Maria, hinter dem Leichnam, richtet seinen Kopf auf, während eine der Marien ihm die rechte Hand küsst und Johannes über sie gelehnt schmerzvoll dreinschaut. Im Vorgrund rechts nahe dem Kopfe Christi sitzt ein Weib in sinnender Haltung, eine andere der Marien küsst die linke Hand des Todten. Zu seinen Füssen kniet Magdalena, zwei Frauen links vor ihr, eine vom heil. Benedikt geschützt, der ihr die Hand aufs Haupt legt, die andere in ähnlicher Verbindung mit Zenobius, der den Bischofstab trägt. Auf dem Goldgrund sieht man das Kreuz.

Diese Composition ist echt giottesk, gross in der Empfindung und ohne einen Zug von Realismus im Schmerzensausdruck, an der Hauptfigur gewahren wir vielmehr die grösste Einfachheit. Die Art und Weise, in welcher die weiblichen Donatorenfiguren angebracht sind, muss als sehr geschickte Lösung einer an sich heiklen Aufgabe gelobt werden. Modellirung und Zeichnung der Formen erinnern an die vorerwähnten Beispiele, sie zeigen vorgerücktes Naturstudium und einen Anlauf zu feinerer Durchbildung der Fleischpartien und Gewänder, das Colorit, wenn auch entstellt und der ursprünglichen Frische baar, ist noch immer warm und wirksam und von pastosem Auftrag, lauter Eigenthümlichkeiten des Giovanni da Milano, aber in Verbindung mit grösserer Kraft des Ausdrucks und besserem Compositionstalent, als er es besass.[18] Die Frage ist nun, wie lässt es sich vereinigen, dass

---

[16] Vasari (II, 440) gibt als Geburtsjahr seines Giottino 1324 an.

[17] Vgl. Vas. II, 144. Noch zu Richa's Zeit (s. Chiese fior. I, 258) befand sich das Bild in der Sakristei von S. Romeo.

[18] Rumohr (a. a. O. II, 172) schreibt das Bild dem Quattrocentisten Piero Chelini zu. — Den oben beschriebenen Gemälden im Charakter entsprechend, mit Figuren und Köpfen von demselben Stil ist eine Kreuzabnahme mit Maria und dem Verkündigungsengel in Medaillons, früher im Besitz des Herrn Lombardi in Florenz. Von ähnlichem Charakter sind ferner das Krucifix in der Akad. zu Florenz (Saal der kleinen Gemälde N. 46),

alle diese Werke — in S. Croce, in S. Maria Novella, in der Accademie filarmonica und in den Uffizien — aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herzurühren scheinen, während der Künstler, dem sie zugeschrieben werden, Tommaso genannt Giottino und Stefano's Sohn, nach Vasari's Angabe bereits i. J. 1357 todt war.[19] Ghiberti nennt den Meister der Sylvesterkapelle Maso, sagt aber nichts über sein Geburtsjahr, del Migliore erwähnt eines Tomaso, Sohn des Dominico aus der Parochie S. Maria Novella, der später (1379) in der Malergilde erscheint,[20] allein er ist nicht identisch mit Tommaso di Stefano, der sich bisher in keiner Urkunde gefunden hat. Wol aber führt das florentiner Gildenregister unter dem Jahr 1368 einen Giotto di Maestro Stefano auf,[21] und diesem will der Beiname Giottino eher ziemen als einem, der auf Thomas getauft war. Diesem Giotto nun glaubt Bonaini[22] mit vieler Wahrscheinlichkeit in einer Notiz aus dem Jahre 1369 auf die Spur gekommen zu sein, welche besagt, dass „der Maler Giotto 70 Pfund für zwei Schmuckkästchen erhalten habe, welche der Dogaresse Margareta, dem Weibe dell' Agnello's de' Centi zu Pisa“ geliefert worden seien. Nehmen wir also Giotto di Maestro Stefano für Giottino's eigentlichen Namen, so kann er als Urheber der in Rede stehenden Werke gelten, denn jener Giotto lebte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Allein die Dunkelheit, die uns den Giottino verbirgt, ist damit noch nicht völlig aufgehellt. Zu den Werken, die ihm gemeiniglich zugeschrieben werden, gehören auch die Wandgemälde der Cappella del Sacramento in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.[23] Vasari bezeichnet sie zwar nicht ausdrücklich, sagt aber, dass er in einem Bogen oberhalb der Kanzel in der Unterkirche die Krönung Maria's mit umgebendem Engelchor und um den

---

datirt: „anno Dñi Mcccxxxxiii, und ebendaselbst (N. 55) die Kreuzigung mit Heiligen und noch zwei andere Darstellungen der Kreuzigung (N. 52 u. 58), die drei letztgenannten jedoch geringer als N. 46.

[19] Vas. II, 144.

[20] „Tomas pictor filius Dominici, populi Sancte Marie Novelle“ (Anm. zu Vas. II. 140), s. auch Gualandi, a. a. O. Ser. VI, 188.

[21] Gualandi, a. a. O. 182.

[22] Memorie ined. p. 63.

[23] Die Kapelle befindet sich am Ende des südlichen Querschiffes.

Bogen herum Scenen aus der Historie des heil. Nikolaus gemalt habe,[24] eine Angabe, die nur zum Theil zutrifft. Die Krönung der Jungfrau findet sich allerdings an der von Vasari bezeichneten Stelle, jetzt in sehr schadhaftem Zustande, und kann recht wohl aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts herrühren, aber an den Bogenwangen sind keine Scenen aus der Legende des Nikolaus zu sehen. Hier ist vielmehr der gekreuzigte Christus dargestellt, neben ihm die Mutter mit karikirt schmerzvollem Ausdruck und Johannes in ungestümer Geberde. Bei aller Plumpheit sind Typus und Form dieser Heilandsgestalt doch noch giottesk. — Zwei fernere Darstellungen behandeln das Martyrium des heiligen Stanislaus von Krakau; diese aber sind nicht blos höchst verschieden von den florentinischen Arbeiten, die nach Giottino benannt werden, und von durchaus andrem Machwerk, sondern stehen auch weit unter den Compositionen der Cappella del Sacramento, welche ihrerseits wirklich der Lebensgeschichte des heil. Nikolaus entnommen sind, während man sie, wie gesagt, an dem von Vasari dafür bezeichneten Platze vergebens sucht.[25] Was dort bei der argen Zerstörung noch erkennbar ist, lässt sich in Folgendem zusammenfassen:

Cap. d. Sacramento. Assisi.

„Nikolaus hatte erfahren, dass ein Consul angestiftet worden war, drei unschuldige Jünglinge zum Tode zu verurtheilen; er begibt sich auf den Richtplatz, findet die Opfer schon mit gebundenen Händen knieend und fällt dem Scharfrichter in den Arm, der eben im Begriff ist, den Einen zu enthaupten. Ferner: Als Constantin drei Feldherren, Nepotian, Ursus und Apilio, bei ihrer Rückkehr von einem weiten Heerzug wegen Treulosigkeit zu ergreifen befahl, erscheint ihm der Heilige während er neben seinen Gefangenen schläft und fordert ihn auf, dieselben freizugeben.“ Diess sind die ersten Darstellungen an der linken Wand der Kapelle. In der Lünette daselbst ist ein Wunder erzählt, welches Nikolaus noch nach seinem Tode verrichtete: „Der Heilige galt zu gleicher Zeit für den Patron der Diebe

[24] Vas. II, 143.

[25] Jetzt restaurirte Wandbilder sieht man auch in dem alten weiland Kapitelzimmer, wenn man von der Kirche her an der Stelle eintritt, wo die Thür zu dem als Sterbeort des heil. Giuseppe da Copertino geheiligten Raume führt. Dargestellt ist die Kreuzigung mit den Heiligen Paulus, Petrus, Ludwig, Antonius von Padua und am Fusse des Kreuzes, das sechs Engel umfliegen, Franciscus; am Bogen zeigen sich noch Spuren andrer Heiligenfiguren. Die Bilder, wenn auch durch Reparatur sehr beeinträchtigt, gleichen denen oberhalb der Kanzel in der Unterkirche.

und für den Hüter des Eigenthums. Ein Jude, der gehört hatte, dass kein Haus Einbruch zu fürchten habe, das unter seinen Schutz gestellt sei, liess ihm eine Statue in seiner Wohnung errichten, wurde aber nichtsdestoweniger völlig ausgeplündert. In seiner Wuth nimmt er einen Knüttel und prügelt das unschuldige Heiligenbild. Nikolaus jedoch empfindet die ihm angethane Schmach so lebhaft, dass er den Dieben erscheint und sie bewegt, dem Juden das Geraubte zurückzugeben." Der Maler zeigt uns diesen, wie er das Standbild des Heiligen mit einer Gerte bearbeitet. — Nikolaus ist dann auch Beschirmer der Jungfräulichkeit; als solcher gibt er sich zuerst dadurch kund, dass er einem Nachbar Gold in die Stube wirft, um ihn von seinem aus Druck der Armuth gefassten Vorhaben der Preisgebung seiner drei Töchter abzuhalten.[26] An der Wand rechts vom Eingange sehen wir ihn auf der Schwelle des Zimmers stehen, worin der Vater und die drei Mädchen schlafen.[27] — Tiefer unten an derselben Seite finden wir ihn wieder, wie er dem Consul verzeiht, der sich an den drei durch ihn geretteten Unschuldigen vergreifen wollte. — In der nächsten Lünette erweckt er ein Kind, das vom Hause hinweggelockt und durch einen bösen Geist getödtet worden war. Weiterhin entreisst Nikolaus einem Könige ein gefangenes Kind und bringt es seinen Aeltern zurück; er fliegt herab und fasst es beim Kopfe in dem Augenblick, wo dieses dem vor ihm thronenden Fürsten einen Kelch reicht. Zur Linken erblicken wir es wieder vor zwei Figuren stehend, die am Tische sitzen. Unter diesem ist dargestellt, wie ein andres Kind, das in einem zum Weihgeschenk für den Altar des Nikolaus bestimmt gewesenen Gefässe Wasser geholt und dabei ertrunken war, von diesem den Aeltern wiedergebracht wird. — An der Wand, welche durch die Eingangsthür unterbrochen ist, bemerkt man im niedrigsten Streifen noch neun der ehemals vollzähligen Apostel,[28] und über diesen links die betende Magdalena, rechts Johannes den Täufer; er weist auf den in der Lünettennische befindlichen Heiland hin, neben welchem einerseits Franciscus steht, wie er einen knieenden Cardinal im Bischofsgewande an der Hand führt, andererseits Nikolaus in gleicher Verbindung mit einem Mönch in weissem Gewande. Beide Schutzbefohlene sind durch das Wappen der Orsini bezeichnet.[29]

Vasari erzählt,[30] dass Agnolo von Siena in Assisi eine Kapelle und ein Marmorgrabmal für den Bruder des Cardinals Napoleone

---

[26] Eine Gutthat der „larghezza", die sogar Dante (Purgatorio XX, 31) durch den Mund Ugo Ciapetta's preist.

[27] Ein seltsames und vielleicht aus dem Leben gegriffenes Bild der Armuth im 14. Jahrh.

[28] Die drei an der linken Wand sind verwischt.

[29] Der Bischof hat dasselbe unter sich gemalt, dem Mönch ist es aufs Kleid gestickt. Unter ersterer Gruppe zeigt sich das Wort: „Cardinalis", unter der andern ist eine lange Inschrift, von der nur noch die Worte: „Dñs Johẽs Gaetanus frater ejus" zu erkennen sind.

[30] Vas. II, 9.

Orsini errichtet habe, der ebenfalls Cardinal und Franciskaner, in Assisi gestorben sei. Bis zum Jahre 1349 ist uns Kunde von Agnolo erhalten.[31] Napoleone Orsini, Cardinal seit 1288, einer der reichsten des grossen Hauses, starb 1342 in Avignon; Gian Gaetano Orsini, Gründer des Minoritenklosters zu Siena (1326), war ihm im Tode vorausgegangen; auch er starb im Papstexile[32] und in derselben Würde. Nun war die Cappella del Sacramento zu Assisi zur Grabstätte jener Familie bestimmt, und es leidet keinen Zweifel, dass die dortigen Bilder für die beiden Orsini, Napoleone und Gian Gaetano (oder zu ihrem Gedächtniss) gemalt sind, deren Gebeine vermuthlich, wie es oft geschah, aus Frankreich dahin übertragen wurden. Ueber ihre Entstehung haben wir keine Angabe, aber der Stil weist sie in die erste Hälfte des Jahrhunderts. Es sind gute lebensvolle Compositionen, die ungewöhnliches dramatisches Darstellungsvermögen bekunden. Man wird wenig Gemälde aus dieser Zeit finden, in denen die Schilderung so beweglich ist wie hier z. B. in dem Bilde, welches den heil. Nikolaus mit dem Kinde zeigt, das er aus dem Wasser gerettet hat. Die Figur des Vaters, der den Sohn umarmt, ist voll Empfindung, die Mutter streckt ihm die Arme verlangend entgegen, der Hund umwedelt bellend den Wiedergefundenen, den der Heilige ruhig und würdevoll geleitet. Bei der Rettung der Jünglinge gleitet er in leichtem Fluge herab und fällt dem Schergen mit Energie in den Arm. Mannigfaltiger Ausdruck, edle Formen und Züge zeichnen die Jünglinge aus, die sich für den Consul verwenden; die Apostel am untern Streifen der Thürwand dürfen unbedenklich nächst denen im „Ciborium" Giotto's in Rom als beste Leistungen der wiedererwachten Kunst genannt werden, so weihevoll, gelassen und individuell sind sie charakterisirt. Nicht

---

[31] Gaetano Milanesi, Documenti dell' arte sanese I, 206.

[32] Vgl. G. J. Eggs, Purpura docta, Monachii 1714. vol. I, 248 u. 317. Er corrigirt Ciacchoni's Angabe, nach welcher Gaetano 1355 in Avignon gestorben sein sollte, und gibt dagegen das Jahr 1339 an. Den Tod Napoleons setzt er ins Jahr 1347, doch waren beide Cardinaldiakonen Orsini beim Conclave nach Benedikt des XII. Tode nicht mehr am Leben. Vgl. A. v. Reumont, Gesch. d. St. Rom II. und Gregorovius VI. Nach Richa (Chiese fior. I, 195) veranlasste Gian Gaetano auch den Neubau des Thurmes der Badia S. Benedetto in Florenz i. J. 1330.

minder anziehend sind die männlichen und weiblichen Heiligen an der Wölbung des Bogens, deren Statur und Gewandung mit feiner Formkenntniss behandelt sind. Licht- und Schattengebung zeugt von durchgebildetem Geschmack, Hände und Füsse sind nach Giotto's Vorbild aufmerksam gezeichnet, doch erkennt man Neigung zur Subtilität in der Wiedergabe der Gesichtszüge und des kostümlichen Beiwerks. Die Farbe ist leicht und klar, rosig und gut verarbeitet und die Schatten durchsichtig.[33]

Kein Maler hatte sich bis dahin erfolgreicher und zugleich enger an Giotto gehalten, als dieser, selbst Taddeo Gaddi nicht ausgenommen; denn weder er noch andre unmittelbare Schüler des grossen Meisters zeigen gleiches Verständniss und gleiche Treue für die Hauptbedingungen seines Stils.[34] Hier ist er in einer Weise vertreten, mit der sich kein andres Produkt aus derselben Zeit d. h. aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts messen kann. Und diesen Malereien im Innern der Cappella del Sacramento stehen die am Aeussern der Eingangswand ebenbürtig zur Seite. Auch hier nehmen wir enge Anlehnung an Giotto wahr, allein von denen der Nikolaushistorie unterscheiden sie sich wieder so, dass wir Anstand nehmen, sie für Arbeiten derselben Hand zu halten, wenn sie auch stilistisch mit jenen auf gleicher Stufe stehen, wie sie andrerseits jünger sind als Originalwerke Giotto's.

Cap. d. Sacramento. Assisi. Façade.

Auf der einen Seite des Bogens ist die Episode aus der Franciscuslegende dargestellt, die den Heiligen das Kind wieder erwecken lässt, das durch den Sturz aus einem Hause umgekommen war: man

[33] Beachtung verdient auch die in ihrer Ebenmässigkeit grossartige Gestalt Christi vor Johannes. Etliche Lichter sind mit Gold gehöht, z. B. bei der Figur des Petrus.

[34] In dem Schlosse des Herzogs von Northumberland in Alnwick befinden sich vier in Einen Rahmen gefasste Tafelbilder, die als Arbeiten Giotto's bezeichnet sind und grosse technische Verwandtschaft mit den Malereien der Capp. del Sacramento zu Assisi haben. Die Gegenstände sind: 1) Apotheose eines Bischofs zwischen Christus, Maria und Heiligen, unterhalb ein Altar, um welchen eine Menge Volks versammelt ist, 2) die heil. Katharina vor Maxentius, 3) die Krönung der Jungfrau Maria, 3) Franciscus, wie er die Wundmale empfängt. Die Compositionsweise ist giottesk, die Einzelheiten sind lebensvoll durchgebildet und die Gestalten schlank und leicht, der Temperaton ist klar und die Farben mit Gold geziert. Das Ganze ist Flügelstück eines Altarbildes und stammt aus der Sammlung Cammuccini. Die zugehörigen Theile, von gleichem Stil, befinden sich in der Gallerie Sciarra in Rom.

sieht im Hintergrunde links die Ruinen eines Gebäudes, vorn dem Beschauer fast ganz den Rücken zukehrend einen Mann, der den kleinen Leichnam trägt, und die Mutter, die von Schmerz ergriffen sich niederbückt, das Kind zu küssen; hinter ihr ein Hände ringendes Weib, ein anderes, das sich die Haare rauft und ein drittes, das sich die Backen mit den Händen zerkratzt; noch weiter rechts stehen etliche Frauen, welche den Vorgang betrachten. Ein Mann zu äusserst links im Profil sichtbar soll der Ueberlieferung nach Giotto vorstellen.[35] An der entgegengesetzten Seite ist die Auferweckung des Kindes gemalt: Franciscus erscheint schwebend im Oberstock des Hauses, wo man das Kind liegen und sich vom Bett aufrichten sieht. Ein Knabe läuft die äussern Stufen herab, um das Wunder kund zu machen; vor dem Haus steht die Todtenbahre, die Geistlichkeit ist zur Stelle und die Leute bereit, dem Trauerzug zu folgen. Die Composition ist sehr gefällig und belebt, wenn auch theilweise beschädigt und entfärbt. (Die hier im gemalten Ornament angebrachten Medaillonbilder der Propheten weichen von den übrigen im Querschiffe ab.) Ueber jenen beiden Gemälden befindet sich eine sehr schöne Composition der Verkündigung mit einer majestätischen Figur Gabriels; Maria in gut angeordnetem blauen Mantel schrickt betroffen zurück.[36]

Cap. Medici. S. Croce. Florenz.

Viel Aehnlichkeit mit diesen Fresken hat der Stil einer Madonna (zwischen dem heiligen Ludwig, Johannes dem Täufer, Bartholomäus, Petrus u. a.[37] mit Prophetenfiguren in Nischenmedaillons) in der Medici-Kapelle zu S. Croce in Florenz. Auch die Kirche S. Chiara zu Assisi, die nach Vasari[38] viel von ihrem Innenschmucke dem Giottino verdankt, weist Spuren von Produkten des Trecento auf; doch scheinen uns die Figuren in den Diagonalfeldern der Decke des Querschiffes daselbst (die heil. Agnes, Monica, Katharina, Maria, Klara, Cäcilia, Lucia, von Engeln behütet) wenn auch von einem Künstler des vierzehnten Jahrhunderts, so doch von weit schwächerer Hand als die Wandmalereien der Cappella del Sacramento in Assisi, und Vasari sagt auch nichts weiter, als dass Giottino überhaupt Darstellungen aus dem Leben der heil. Klara dort malte.

S. Chiara. Assisi.

---

[35] Nach Vasari's Angabe, der (I, 317) andeutet, dass in den Historien dieser Seitentheile der Façade (nelle facciate dalle bande) sich ein Porträt Giotto's befände.

[36] Diese Verkündigung wird vielfach dem Puccio Capanna zugeschrieben, aber mit Gewissheit lässt sich nichts darüber behaupten.

[37] Bartholomäus ist hier besonders hervorzuheben.

[38] II, 143.

Spuren solcher Gemälde sind vor nicht langer Zeit an den Wänden des rechten Querschiffes unter der Tünche zum Vorschein gekommen; auch Scenen aus der Geschichte Christi befinden sich dabei, unter andern die Flucht nach Aegypten und der Kindermord,[39] doch sind diese Ueberbleibsel nicht eben von Bedeutung. — Ausser diesen Bruchstücken von Wandbildern ist in S. Chiara auch ein Altarstück (die Kreuzigung) aus dem vierzehnten Jahrhundert erhalten, das wir ebensowenig wie etliche Malereien dritten Ranges in Pistoia, dem Puccio Capanna ausdrücklich zurechnen möchten.

Auch mit den Gemälden in der Kirche des Klosters S. Chiara verhält es sich nicht anders. Ihr Werth wird, wie diess in der Regel geschieht, durch die sorgfältige Heilighaltung, die ihnen widerfährt, ohne Verdienst gesteigert.

S. Chiara. Klosterkirche.

Die Passionsbilder an der Wand daselbst sind von geringer Beschaffenheit; das reinste, die Abnahme vom Kreuz mit der Kirchen-Heiligen, der Madonna und dem Kinde, Franciscus u. A. darüber, macht sich nur durch weiche Farbenbehandlung bemerkenswerth.[40]

Weitere Ausbeute hat uns die Durchforschung der Klöster Assisi's nicht geboten; überall sonst ist die Tünche fleissig in Anwendung gekommen.[41]

Unsere Ueberschau zeigt, dass hinter Giottino's Namen zwei oder mehrere Künstler verborgen sind; der gegenwärtige Stand der Kunde erlaubt aber nichts weiter, als eine Klassifikation der so zusammengefassten Bilder nach stilistischem und technischem Gesichtspunkte. Mit der Zeit werden ohne Zweifel immer mehr Aufschlüsse gewonnen.

---

[39] Diese Bilder waren, als Rumohr die Kirche sah, noch nicht überweisst. Er erwähnt ihrer, um zu erhärten, dass es im 14. Jahrh. Niemandem anstössig war, Thaten der heil. Klara mit Vorgängen aus dem Leben Maria's in Parallele gestellt zu sehen, eine Bemerkung, die uns werthvoller erscheint, als die ästhetische Beurtheilung der Gemälde, die R. mit andern Arbeiten, welche dem Giottino zugeschrieben werden, auf gleiche Stufe stellt. (Vgl. Ital. Forschungen II, Not. zu 213.)

[40] Das wunderthätige Krucifix in derselben Kapelle darf sicherlich bis ins 10. Jahrh. zurückdatirt werden.

[41] An folgenden Orten führt Vasari (II, 140—44) Bilder an, welche seitdem untergegangen sind: in S. Stefano al Ponte vecchio, bei den Frati Ermini, in S. Spirito, S. Pancrazio, S. Gallo, S. Lorenzo de Ginochi, in S. Maria Novella, in Ognissanti, im Kloster Alle Campora, zu Ponte a Romiti in Valdarno, sämmtlich in und um Florenz; sodann in Rom: im Lateran, in Casa Orsini (ohne genauere Bezeichnung), in Araceli; zu Assisi oberhalb des Gitterthores zum Dome. Ausserdem weist er dem Giottino auch eine Marmorstatue am Glockenthurm zu S. Maria del Fiore zu; diese existirt noch und hat den Stil eines Giottisten aus Andrea Pisano's Schule.

Da nun der Meister Giottino selbst keine festumgrenzte künstlerische Persönlichkeit ist, so können für seine Schüler noch weniger Kriterien angegeben werden. Von Giovanni dal Ponte und Lippo, deren Leben Vasari beschreibt, hat sich kein einziges Tafel- oder Wandbild bis zu uns gerettet; ebensowenig haben wir von Giovanni Tossicani d'Arezzo Etwas in Händen. Vasari nennt ihn ohne Bedenken als Maler einer Verkündigung, die in Arezzo für die Gräfin Giovanna Tarlati um das Jahr 1335 gemalt sein soll.[42] Wenn aber dieser Tossicani Vasari's derselbe ist, dem wir in der florentinischen Malermatrikel unter dem Namen Giovanni di Francesco Toschani begegnen, so hat sich der Biograph um ein Jahrhundert in seiner Angabe geirrt. Denn dieser Maler wird unter dem Jahre 1424 in der Corporation aufgeführt und zahlte in der Zeit von 1427—30 vorschriftmässig die Beisteuer aus seinem Einkommen zum Catasto von Florenz. Er starb am 2. Mai 1430 und liegt in S. Maria del Fiore begraben.[43] — Was endlich Michelino betrifft, so ist unmöglich anzugeben, welchen Maler dieses Namens Vasari bei seiner Schilderung im Sinne hat. —

---

[42] Vas. II, 145.

[43] Giornale storico degli Archivi Toscani, 1860, p. 15 und Gualandi, a. a. O. Ser. VI, 182.

NACHTRÄGE.

Zu S. 14.

Die Inschrift über dem Portal am Dome zu S. Sabina lautet:

Culmen apostolicum cum Caelestinus haberet
Primus et in toto fulgeret episcopus orbe
Haec quae miraris fundavit presbyter urbis
Illyrica de gente Petrus vir nomine tanto
Dignus ab exortu Christi nutritus in aula
Pauperibus locuples sibi pauper qui bona vitae
Praesentis fugiens meruit sperare futuram

Unterhalb links: Ecclesia ex circumcisione. rechts: Ecclesia ex gentibus.

Cap. III.

Zur Vervollständigung der im Text mitgetheilten Cosmaten-Inschriften und der mit ihnen in Verbindung gebrachten führen wir noch an:

a) Diejenige am Ambo zu S. Maria in Araceli in Rom, (nach Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, Roma Tipogr. delle scienze matematiche e fisiche 1867, Vol. I. p. 131):

LAVRENTIVS CVM
IACOBO FILIO SVO VIVS *)
OPERIS MAGI'TE
R
FV
IT

b) An der Thüre zu S. Sabba in Rom (nach A. v. Reumont, Gesch. d. St. Rom, II. 1199):

---

*) Das anlautende V scheint Ligatur von V mit C oder G zu sein. Durch das I in „Magister" ist das S hindurchgezogen.

† Ad honorem domini nostri Iu XPI anno VII pontificatus domini Innocentii III. P. P. (scil. 1204) hoc opus domino Iohanne abbate iubente factum est p manus magistri Iacobi

c) Vgl. Cap. III, S. 84 Anm. 6. die Inschrift bei Witte:

„Anno Dñi MCCXXX i XI die exeunte aprili. pont. dñí Gg. VIIII. p. p. ann. ej. V ven. Alberto epõ, residente I. Ecc. Anag. p. man. mgr̃i Cosme cinis romani fuit amotum altare gloriosissimi mart. presulis magni infra quod fuit inventum i q̃dam pilo marmoreo rudi pretiosum corp. ips mart. q. kl. maji seqntis toti p. p. publice ostenso eodem die cum ympnis et laudib. in eodem pilo sub altari hoc oratorio in ipsius honorem condito funditus reconditum cum honore."

d) Am Tabernakel in S. Maria in Cosmedin (nach Reumont II, 1200):

† Deodat. me fec.

e) Am Säulengang im lateranischen Klosterhof [vgl. Rumohr I, 272, vermuthlich zu dem von einem Colonna errichteten Grabmal des Card. Guissant († 1287) gehörig]:

MAGR' FECIT
DEODAT' HOC . OP'

f) In der ehemaligen Abtei in S. Giacomo alla Lungara in Rom (Reumont, a. a. O)

Deotatus filius Cosmati et
Jacobus fecerunt hoc opus.

g) Am Reliquienbehälter ehemals in der Cap. Capizucchi in S. Maria in porticu zu Rom (ibid.):

Hoc opus fecit magister Deodatus.

h) Ueber die Mosaikinschrift im Klosterhof zu S. Paolo fuori le mura und ihre zweifelhafte Auslegung ist bei Schnaase, Gesch. der bild. Künste VII. 98 Anm. ausführlich gehandelt.

Zu Cap. III, S. 84. In Anangni, Dom, in der linken Seiten-Capelle: eine Madonna in trono, links unten ein knieender Geistlicher:

HOC . OP' . FIERI . FECIT . DÕM . RAYNALD'
PRE'BITER . ET . CL'IC' . ISTI' . ECCL'IE . SUB .
AÑO . DÑI . M̊ . CC̊C . XX̊V̊ . MENSE MADII .

Zu Cap III. Die Hauptinschriften auf dem Grabmal der Savelli mit der antiken Basis in ihrer Kapelle S. Francesco zu S. Maria in Araceli (Rom) — vgl. Gregorovius, Gesch. d. St. Rom V. 627. 28 — lauten nach Forcella a. a. O. I. 117, 121 u. 129:

† . HIC . IACET . DNS . LVCAS . DE SABELLO . PĀT . DN̄I . PP̄ .
HONORII . DN̄I . IOIIS . 7 . DN̄I . PANDVLFI . Q . OBIIT . DV̄ . ĒET .
SENATOR . VRBIS . ANNO DNI . M . CC . LX . VI . C'. ĀIĀ . REQESCAT
I . PACE . ĀM .

† . HIC . IACET . DNS . PĀDVLFVS . D' SABELLO . 7DNA . ĀDREA .
FILIA . EI'. Q . OBIERT . AÑO . DN̄I . M̂ . CĈC . VI . Ī VIG . BTĪ
LVCE)

HIC . IACET . NOBILISSIMA . DN̄A DN̄A MABILIA VXOR
AGAPITI . DE . CO
LLVMPNA .

CAP. IV, S. 117.

Klosterhof von S. Paolo fuori: Die Statue des sitzenden Papstes mit 3 Reifen an der Krone stemmt die Hände auf ein Buch, welches die (wol jüngere) Inschrift trägt:

DO	M
BONIFA	CEL
CIUS . IX	LVS
P . MAX	GENE
STIRPE	RE
THOMA	CIBO

Zu Cap. IV. Ueber die Chronologie der frühen Arbeiten am Dom zu Orvieto gibt Lodovico Luzi, Il Duomo di Orvieto, Firenze 1866 (Tipogr. dei Successori le Monnier) ausführliche Notizen.

Zu Cap. I, S. 27. Das Mosaik aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna.

Die Notiz, dass ein ursprünglich der Kirche S. Michele in Affricisco zu Ravenna angehöriges Mosaik vor langen Jahren in den Besitz der preussischen Regierung gekommen sei, findet sich meines Wissens zuerst in F. Kugler's Gesch. der Malerei und ist ohne genauere Angabe, nur mit der Bemerkung, der Ankauf sei „neulich" geschehen, bis in die neueste von H. v Blomberg besorgte Ausgabe des Werkes übergegangen (I, S. 76). Nach mehrfachen vergeblichen Recherchen wendete ich mich an die Generaldirektion der königl. Museen in Berlin um Auskunft über den Verblieb dieses Kunstwerkes, dessen Nachweis um so werthvoller ist, als er möglich machen würde. eine musivische Arbeit von so hohem Alter in nächster Nähe zu studiren. Ich erhielt den Bescheid, dass jenes Mosaik sich in der Friedenskirche Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm des IV. zu Sanssouci bei Potsdam befinde. — Ueber die Provenienz jenes wolbekannten Apsismosaiks

war bis dahin kein Zweifel gewesen; es galt für ein jüngeres venezianisches Werk, und diess wird vollkommen bestätigt; in Widerspruch mit Kugler's Angabe, welche besagt, dass die Mosaiken von S. Michele in Affricisco „den triumphirenden Erlöser zwischen Engeln und Erzengeln in der Nische und dann am Nischenbogen wiederholt" dargestellt hätten, sieht man hier: Inmitten Christus auf einem Polster sitzend, er hält in der Linken das Buch und gibt mit der Rechten den Segen, über ihm die Taube und zu Häupten links und rechts das Monogramm IC XC; zu seiner Rechten Maria mit dem Monogramm MH ΘV und der heil. Petrus, zu seiner Linken S. Johannes Baptista und S.Ciprianus, alle drei mit vertikaler Namensinschrift. Am Bogen, dessen Mitte ein Medaillon mit dem Lamm einnimmt, sind in grösserem Maasstabe links vom Beschauer der Erzengel Raphael, rechts Michael (ebenfalls mit Namen) angebracht. Die Rundleiste zwischen Apsis und Bogen trägt die Inschrift: DNE DILEXI DECOREM DOMVS TUE ET LOCVM HABITATIONIS GLE TVE' — und unter dem Nischenmosaik selbst in durchlaufender Doppelzeile: HOC. FIERI IUSSIT OP' FROSINA MARCELLA COIUGIS PAIA (*scil pro anima*) SVAQ PETRI MARCELI ANGLI THEOFILI SVORV ET FILIORV. — Auch ohne die jedenfalls auf officieller Angabe beruhende Notiz in W. Riehl's „Friedenskirche zu Sanssouci" etc. (Potsdam 1865), würde man aus der Stellung des Ciprianus in dem Bilde auf Herkunft des Mosaiks aus einer Kirche seines Namens schliessen müssen. Die Existenz einer solchen bei Venedig wird bestätigt durch M. Fr. Sansovino, Venezia descritta (Ausg. von Marchinioni, 1663) Ausz. der Cron. venet. sub „1108: Monistero di San Cipriano di Malamocco trasportato a Murano sul terreno delli Gradenighi et fu di Settembre". In Gianantonio Moschini's Guida per la città di Venezia (Ven. 1815) p. 422 ist folgende Schilderung jenes Mosaiks in S. Cipriano auf Murano enthalten: „Nella maggiore (Cappella) si conserva ancora un mosaico che offre il Salvatore sul pulvinare, che con la destra benedice, e tiene nella sinistra il volume. Sopra la testa ha la colomba, e più alto lo agnello. Gli stanno a destra N. D. e S. Pietro, alla sinistra i Santi Giovanni e Cipriano. I Santi Michele e Rafaele chiudono negli angoli il lavoro. Sotto ciascuna figura vi è il nome di lui che rappressenta: e sappiamo poi per opera di quale pia donna si compiesse questo lavoro, mentre vi si legge: „Hoc fieri jussit opus Frosina Marcella conjugis pro anima suoque Petri Marcelli Marci et Teoflli suorum et filiorum." Arvi pure aggiunto il motto: „Domine delexi decorem domus tuae et locum habitationis tuae." E opera degna della osservazione dell'

intelligente." Und Fr. Zanotto, Novissima Guida di Venezia (Ven. 1863. S. 679) weiss auch von der Veräusserung: „S. Cipriano, antichissima abazzia —, la di cui fabbrica erigevasi nel 1109, ornata di un mosaico antichissimo.*

*) Fu asquistato nel 1837 dall' attuale re di Prussia, e con nuova industria venne levato per opera degli artisti Pietro Guerena e Lorenzo Priuli.

Damit ist die Identität des Mosaiks in der Friedenskirche sattsam festgestellt, aber aus Provenienz, Stil, Alter und materiellem Thatbestande erhellt, dass dasselbe mit dem von S. Michele zu Ravenna Nichts zu thun hat. Ich glaubte diess bemerken zu sollen, um neue Verwechselung unmöglich zu machen.

Auch meine Nachforschung im Garten des Schlosses Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Carl von Preussen zu Glienecke bei Potsdam, auf dessen vorzüglichen antiken und byzantinischen Schmuck ich aufmerksam gemacht war, ergaben nicht das gewünschte Resultat. Im sogenannten Klosterhof daselbst befindet sich nur ein kleines Stück altes Mosaik, ein Kopf der Maria auf neuem Hintergrund, die übrige musivische Dekoration besteht aus Copien.

Wiederholte Nachforschungen, bei denen mich Herr Geh. Hofrath R. Bussler in Berlin mit unermüdlicher Bereitwilligkeit unterstützte, haben über den Verblieb der Mosaiken aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna Folgendes festgestellt: Der musivische Schmuck dieser Kirche*), bestehend aus Nische und Façade des Nischenbogens, wurde i. J. 1847 in Gegenwart S. Kgl. H. des Prinzen Karl von Preussen in Venedig angekauft und ist seitdem in fünf Kisten verpackt im Hofbau-Depôt zu Berlin aufbewahrt. Dem Inventar, welches Stüler kurz vor seinem Tode davon aufgenommen hat, ist ein Croquis des ganzen Bild-Werkes beigefügt, welches mir einzusehen gestattet wurde. Hiernach ist der Thatbestand dieser: Inmitten der Nische steht auf blumigem Grund der jugendliche bartlose Heiland mit Kreuznimbus, in der Rechten einen schlanken Kreuzstab, in der vom langen Mantel bedeckten Linken das aufgeschlagene Buch haltend, welches die Inschrift trägt: „Qui videt me videt et patrem, ego et pater unum sumus." Rechts von ihm auf demselben Wiesengrunde der Erzengel Michael, links Gabriel (beide mit Namensinschrift); sie haben lange Flügel, einfachen Nimbus und weite Mäntel, in der linken einen Stab, die Rechte jener staunend erhoben, dieser in den Falten des Mantels verborgen. Eingefasst ist die Nische mit einem Guirlandenornament, zwischen welchem Tauben fliegen und das oberhalb der

*) In der Cappella maggiore.

Erlösergestalt durch das Lamm (?) im Medaillon geschlossen wird. — An der Stirnwand über der Nische: im Mittelpunct Christus als Weltrichter, ebenfalls mit Kreuznimbus, aber als bärtiger Mann; er sitzt in den Mantel gehüllt auf einem Postament mit Kissen, hat die Rechte segnend erhoben und hält in der Linken das geschlossene Buch des Gerichts, auf dessen Deckel ein Kreuz zu sehen ist. Die Basis, auf die er die Füsse setzt, steht in einem Strome, dessen Fluth quer über die ganze Breite der Wand hinlaufend den Figuren zu seinen Seiten die Füsse umspült. Dicht neben Christus befinden sich zwei Engel (Gabriel und Michael?) mit Scepterstäben, Nimbus und Flügeln, wie auf dem Nischenbilde; dann folgen rechts von Christus vier und auf der anderen Seite drei Engel, ebenfalls mit grossen Flügeln und in langen antiken Gewändern, in fast ganz gleichmässiger Haltung nach Christus hingewendet, jeder auf einer schalmeienartigen Posaune blasend; ihre Füsse bedeckt der Strom. An den Zwickelwangen endlich ist links vom Beschauer der heilige Cosmas (SCS COSMAS), rechts der heilige Damianus (SCS DAMIANVS) angebracht. Diese, nur zur Hälfte erhalten, sind jugendliche Gestalten in römischer Tracht; Cosmas segnet, Damian hält mit beiden Händen ein Buch. Sie haben die Maassverhältnisse des zwischen ihnen befindlichen, oben beschriebenen Nischenmosaiks, während die Figuren des oberen Bogenstreifens kleiner sind. Die Bogenwand selbst ist mit einer antiken Ornamentleiste eingefasst. — Ueber Entstehungszeit des Ganzen kann ich Nichts hinzufügen, da mir das Original selbst nicht vor Augen steht; doch scheinen viele Züge dem Werke höheres Alter anzuweisen, als dem Mosaik der Friedenskirche.

JORDAN.

BERICHTIGUNGEN.

S. 27. Z. 2 v. o. zu lesen: „deren Ueberreste i. J. 1847 durch die preussische Regierung angekauft worden sind.“ (Vgl. Nachträge, letztes Stück.)
S. 29. Z. 16 v. oben statt: Constantins zu lesen: Justinians.
S. 56. Anm. 27. Z. 4 v. unten statt: a complendo: Complendo.
S. 60. Anm. 34 statt: im vorigen Jahrh.: i. J. 1823.
S. 87. Z. 18 von oben statt: bacch. Ornamenten: bacch. Figuren.
S. 89. Z. 12 von oben (Inschrift) statt: Mimalensis: Mimatensis.
S. 96. Z. 2 von oben statt: S. Apostolo: S. S. Apostoli.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.









